ТЭОРЫЯ • ГІСТОРЫЯ • ПРАКТЫКА

МАСТАЦТВА

№3(240) 2003

ТЭАТР: XXI СТАГОДДЗЕ

МІКАЛАЙ ПІНІГІН
У САНКТ-ПЕЦЯРБУРГУ

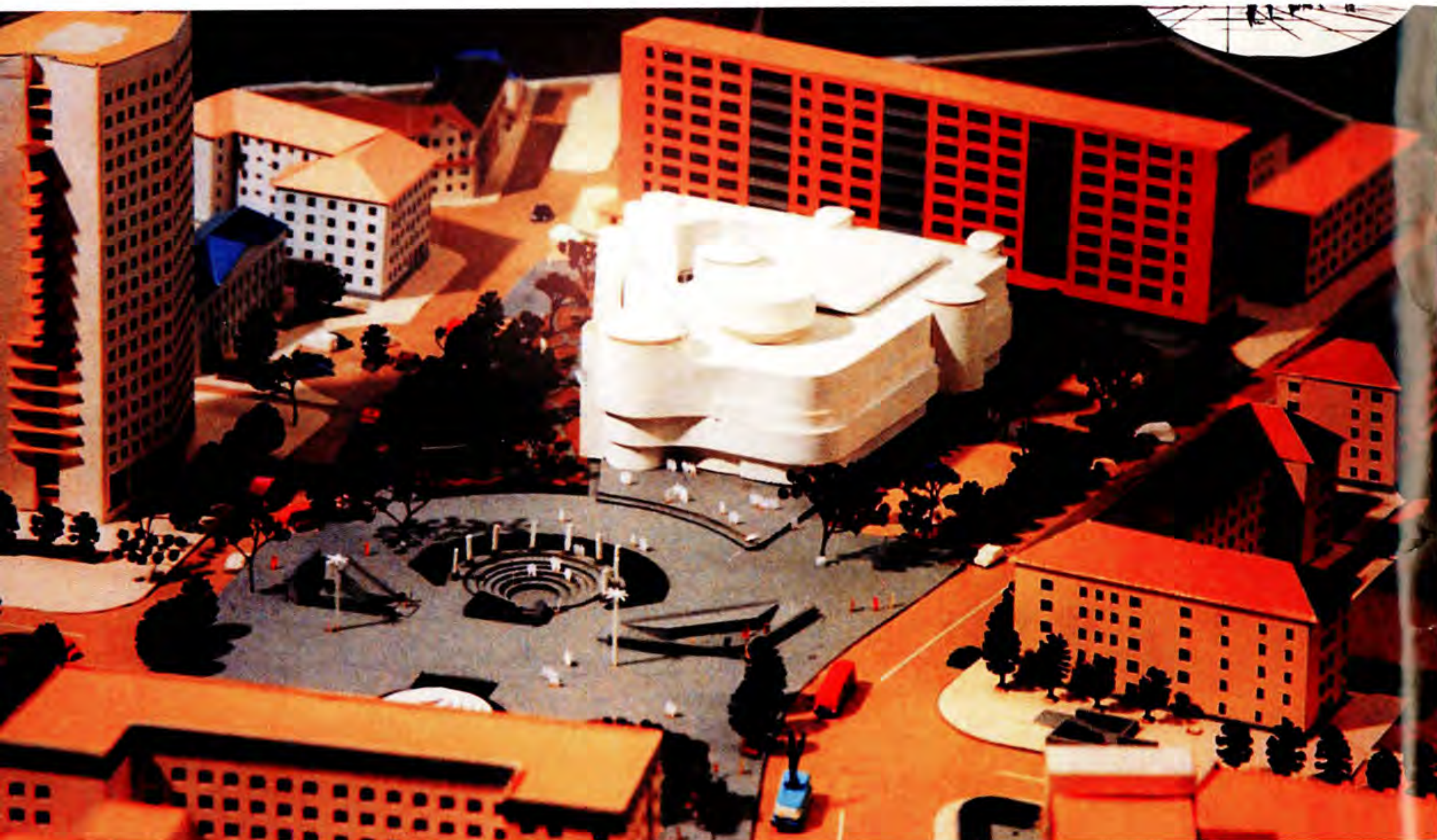
КУДЫ КРОЧЫЦЬ
БЕЛАРУСКІ ЖЫВАПІС?

МУЗЕЙ ЕЎРАПЕЙСКАГА
КЛАСА

ДЗМІТРЫЙ ПОЛАЗАЎ
– ЗАБЫТАЕ ІМЯ

ТАЯМНІЦА ЕГІПЕЦКІХ
ПІРАМІД

ISSN 0208-2551



Праект будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва на Юбілейнай плошчы ў Мінску, выкананы архітэктурнай майстэрняй Л.Маскалевіча.

Сучасны тэатр

У тым, што ў свой час разумныя людзі ўтварылі *Міжнародны дзень тэатра* менавіта ў сакавіку – першым месяцы вясны, – бачыцца прыгожы і змястоўны сімвал...

Тэатр – мастацтва ў вялікай ступені нацыянальнае, бо твар акцёра, яго вочы і постаць, пластыка і тэмбр голасу, нарэшце, строй душы ў першую чаргу ўвасабляюць адметнасць таго ці іншага этнасу. У гэтым – адвечная і безумоўная моц і прыцягальнасць тэатра як унікальнага віду мастацкай творчасці. Менавіта гэта робіць тэатр своеасаблівым і даволі дакладным адбіткам усёй нацыянальнай культуры.

Ніхто не адмовіць тэатру ў адной выдатнай асаблівасці: здольнасці ў фізічна абмежаванай прасторы сцэнічнай пляцоўкі адлюстраваць неабсяжны Космас. Адлюстраваць Сусвет, у які прыходзяць людзі рознага колеру скуры, але з адной агульнай марай – здабыць не толькі кавалак хлеба надзённага, але і штосьці больш важнае і значнае, што і ператварае чалавека з істоты біялагічнай у істоту, калі можна так сказаць, боскую – Чалавека з вялікай літары, з інтэлектам, пачуццямі, сумленнем, тым, што называецца духоўнасцю.

Гэта дазваляе зрабіць прынцыпова важную для нас выснову – тэатр быў, ёсць і будзе ў цывілізаваных, развітых культурах не проста адным з пэўных відаў мастацкай творчасці, а менавіта вядучым відам, які чынна спрыяе самаразвіццю нацыянальнай літаратуры, музыкі, выяўленчага мастацтва і архітэктуры, экранных відаў мастацкай дзейнасці.

А калі мець на ўвазе яшчэ ці не самую важную акалічнасць: тэатр не можа абысціся без жывога, непасрэднага гледача, яго сустрэчнай стваральнай энергетыкі, то, думаю, мы ўсе пагодзімся з тым, што тэатральнае мастацтва самой прыродай жыцця і творчасці «асуджана» на цікавасць чалавека, грамадства, дзяржавы.

Беларускі тэатр на працягу ўсёй сваёй гісторыі вызначаўся перш за ўсё асаблівай увагай да чалавека, яго душэўнага стану. Адсюль – асаблівы, пранізліва-тонкі і дакладны ПСІХАЛАГІЗМ нацыянальнага сцэнічнага мастацтва, адсюль і ўвага і павага да акцёрскага майстэрства. *Менавіта акцёры сваім талентам, руплівасцю, а нярэдка і самаахвярнасцю зрабілі беларускі тэатр у XX стагоддзі тэатрам нацыянальным, надалі яму адпаведныя рысы і якасці сцэнічнага мастацтва сапраўднага еўрапейскага кшталту.*

Зразумела, у гэтую справу свой важкі ўнёсак зрабілі таксама беларускія драматургія і рэжысура. Але роля акцёра ў беларускім тэатры аказалася найбольш значнай, яркай, адметнай, плённай. Чаму так сталася – размова асобная. У даным выпадку адзначу толькі адну прынцыпова важную акалічнасць. Тэатр як від мастацтва за тры тысячагоддзі сваёй гісторыі не змяніў асноўнай сутнасці: сцэнічнае мастацтва праяўляецца праз чалавека і для чалавека. Вось чаму нацыянальны пачатак, нацыянальная асаблівасць таго ці іншага народа, найбольш поўна і выразна выяўляецца ў сцэнічным мастацтве менавіта праз акцёра. Вось чаму сённяшні клопат дзеячаў сцэнічнага мастацтва ў першую чаргу павінен быць скіраваны на падтрымку акцёраў як прадстаўнікоў самай масавай і значнай тэатральнай прафесіі. Будуць таленавітыя акцёры, будзе і тэатр – беларускі, нацыянальны, еўрапейскі, а самае галоўнае – СУЧАСНЫ. Тэатр, якім будуць цікавіцца гледачы, грамадства, дзяржава.

Безумоўна, іншыя ўдзельнікі і стваральнікі тэатральнай культуры (рэжысёры, драматургі, сцэнографы, музыканты, крытыкі, менеджэры і г.д.) таксама патрабуюць разумення і падтрымкі. Тэатр – мастацтва калектыўнае. Але акцёры былі, ёсць і будуць сапраўднымі «ўладарамі сцэны». Менавіта яны з'яўляюцца галоўнымі захавальнікамі і прадаўжальнікамі лепшых традыцый беларускага тэатра. Сярод гэтых традыцый – творчае засваенне і ўзбагачэнне вучэння *К.С.Станіслаўскага*, вучэння, якое прафесійна ўзбройвае акцёра, дапамагае вырашаць сваю непасрэдную задачу – ствараць на сцэне жывы мастацкі вобраз.

Вядома, мастацкае багацце еўрапейскай тэатральнай культуры XX стагоддзя не абмяжоўваецца адкрыццямі аднаго Станіслаўскага. Плённымі і перспектыўнымі сталі таксама ідэі *Меерхольда, Вахтангава, Міхаіла Чэхава*, а потым і *Брэхта*, якія яскрава даказалі, што тэатр – мастацтва невычэрпных магчымасцей у адлюстраванні жыцця. Вельмі плённай, як мы бачым сёння, былі таксама творчая практыка, пошукі і эксперыменты іншых буйнейшых майстроў еўрапейскага тэатра – *П.Брука, І.Бергмана, Д.Стрэлера, Ж.Баро, К.Свінарскага, Е.Гратоўскага.* Пры ўсёй іх відавочнай разнастайнасці ў падыходах да тэатральнай творчасці нельга не заўважыць, што грунт у іх быў, па сутнасці, адзін – разуменне універсальнай ролі і значэння акцёра ў структуры сцэнічнага відовішча. І гэта зноў вяртала да адкрытых Станіслаўскім законаў арганічнага існавання акцёра на сцэне...

...Будзем пра гэта памятаць не толькі ў сакавіку, калі мы святкуем Міжнародны дзень тэатра, але і ва ўсе іншыя часы нашага пакутліва-салодкага творчага жыцця. Толькі ў такім выпадку беларускі тэатр будзе жывым і сучасным...

Рычард СМОЛЬСКІ,
доктар тэатразнаўства, прафесар, рэктар Беларускай акадэміі мастацтваў, член рэдкалегіі «Мастацтва».

МАСТАЦТВА

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Марыя Малец.
Стыль
Галіна Більдзюкевіч.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67,
289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя).

Выдавец – рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554 ад 17 студзеня 2003 г.


стар. 7

3(240)2003


стар. 10


стар. 26

тэатр

Рычард Смольскі. Сучасны тэатр 1

Тэатр: XXI стагоддзе...
(Дыялог эстэтыка Вадзіма Салеева
і драматурга Андрэя Курэйчыка) 4

Вольга Ванюціна. Тэрыторыя кахання 7

Таццяна Кекелева. «...Працавала ад усяго сэрца» 10

выяўленчае мастацтва

Музей еўрапейскага класа:
ці будзе адкрыты новы будынак Музея сучаснага
выяўленчага мастацтва? 14

Аксана Коўрык. Праламленне мастацкіх традыцый
у маляванках Язэпа Драздовіча 19

Фёдар Ястраб. Арт-крок, ці Куды крочыць
беларускі жывапіс... 26

Святлана Паграноўская.
Такое прыгожае «ціхае жыццё...» 30

Рыгор Сітніца. «Шпацыр уздоўж паркана» 51

гісторыя мастацкай культуры

**Фаіна Ваданосава, Ірэна Каранкевіч,
Уладзімір Ляхоўскі.** Забытае імя 21

Паліна Яніцкая.
Беларускія абразы – водсвет рэальнасці 42

мастацкае фота

Канстанцін Рэмішэўскі. Паэзія простых рэчаў 31

экран

Ірына Смірнова.
Сяргей Агеенка. След гісторыі 34

музыка

Алесь Рашчынскі:
«Музыка ніколі не здрадзіць...» 37

Яўген Фельгін.
Станаўленне школы беларускага джаза 40

Французскія згукі XVII стагоддзя –
беларускаму слухачу 53

народная творчасць

Галіна Багданава. Традыцыя вяртае гісторыю 46

мастацкая адукацыя

Галіна Ланеўская. Таямніца егіпецкіх пірамід 49

крытыка, бібліяграфія

Марына Рыцарава. Запатрабавана часам 54

summary

.... 55

старонкі календара

красавік 2003 56

На першай старонцы вокладкі: *сцэна са спектакля «Понцій Пілат» па п'есе А. Курэйчыка ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі.*
У ролі Понція Пілата – Ігар Сігаў.

Фота А. Спрынчана.


стар. 42


стар. 19


стар. 51

Тэатр: XXI стагоддзе...

Свае думкі пра сучаснае тэатральнае мастацтва выказваюць доктар філасофскіх навук, вядомы ў СНД эстэтык, які больш за 40 гадоў піша пра тэатр, – Вадзім Аляксеевіч Салееў і малады беларускі драматург, п'есы якога ў гэтым сезоне прынятыя да пастаноўкі ў шэрагу беларускіх тэатраў (яны таксама разглядаюцца на той жа прадмет і ў асобных тэатрах у Маскве), – Андрэй Уладзіміравіч Курэйчык. Да таго ж у самы апошні час А.Курэйчык выступіў як стваральнік цэнтра маладых драматургаў і рэжысёраў у Мінску. Ва ўяўным дыялогу выкарыстаны вядомыя развагі Андрэя Курэйчыка пра тэатр.

Курэйчык ***Андрэй Уладзіміравіч.*** *Скончыў юрыдычны факультэт Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Аспірант факультэта журналістыкі гэтага універсітэта. Аўтар п'ес «Згублены рай», «Понцій Пілат», «Пгемонцкі звер» і іншых.*

Андрэй Курэйчык (у далейшым **А.К.**). Тэатр! Дзесяць тысяч разоў – тэатр! Тысячы гадоў гісторыі, сотні тысяч спектакляў, мільёны гледачоў... Але... Да чаго ён прыйшоў? Што ёсць тэатр сёння? А сёння робіцца зразумелым, што тэатр памірае... Ён паволі, але сапраўды выпускае дух па дарозе да свайго канца, муміфікуючыся і застываючы ў самых сваіх агідных формах...

Вадзім Салееў (у далейшым **В.С.**). Колькі ўжо ў гісторыі тэатра было часоў, калі ўрачыста абвяшчалася, што ён – гэта састарэлае мастацтва і вось-вось сканае... Гэтак было і ў XIX стагоддзі (якое ішло пасля XVIII, калі тэатр быў вядучым відам мастацтва), і ў пачатку і ў канцы XX стагоддзя. На маёй памяці ў 1970-ых выдатны кінарэжысёр Міхаіл Ром выступіў з аб'ёмным артыкулам у «Известиях», дзе лагічна даказваў, што з развіццём кіно і тэлебачання тэатр стане зусім непатрэбным... Да гонару М.Рома, перад сваёй смерцю ён апублікаваў таксама вялікі артыкул, у якім прызнаўся, што памыляўся... Што тэатру замены няма і ён будзе жыць вечна... Але справа не ў асобных імёнах, нават і вялікіх, але ў аб'ектыўных абставінах. А абставіны сведчаць, што унікальнае сінтэтычнае мастацтва, з моцным самавыражэннем чалавека (успомнім, што У.І.Неміровіч-Данчанка сцвярджаў, што для тэатра дастаткова наяўнасці двух акцёраў і заслоны), з уключэннем гледача ў непасрэднае перажыванне-пражыванне дзеяння на сцэне, не загіне ніколі і з гледзішча эстэтыкі не можа быць аб'ектыўна замешчана аніводным з існуючых мастацтваў...

А.К. Наш тэатр стаў падобны на лацінаамерыканскія серыялы. Калі іх глядзіш – як бы перажываеш за Санчаса і Лусію, цікавішся, хто каго кінуў, хто з кім пераспаў, цябе кранае тое, што Марыянна страціла дзіця. Але варта толькі выключыць тэлевізар, і табе начхаць на ўсіх іх! Ты не змяніўся. Ты нічога не вынес...Тое самае і ў тэатры. Людзі прыходзяць, каб іх пацешылі. На працягу дзвюх гадзін яны як бы і смяюцца, і перажываюць, але неўсур'ёз, не па-сапраўднаму, як неўсур'ёз ім паказваюць спектакль.

В.С. Мой апанент абагульняе свой вопыт. І гэта зразумела: сучаснасць найбліжэй чалавеку. У пачатку 1990-ых у нас склалася унікальная сітуацыя: нечакана разбурыліся ўсе «правілы гульні», на якіх быў пабудаваны і функцыянаваў наш тэатр амаль тры чвэрці стагоддзя...

У атмасферы, калі рынкавыя рэаліі пачалі праяўляцца і ў соцыуме, і ў жыцці мастацтва на сцэне, – сапраўды, на сцэне стала дамінаваць спрошчаная забаўляльнасць, дзе крымінал і аголенасць сталіся абавязковымі спадарожнікамі дзеяння. Зразумела, гэта, у сваю чаргу, адбівалася на гледачу, эстэтычна-мастацкі ўзровень падрыхтоўкі спектакляў знізіўся (гэта спецыяльная вялікая тэма, па якой «Мастацтва» абавязкова наладзіць грунтоўную размову...), але ў канцы 1990-ых выявілася, што глядач стаміўся ад прымітыву ва ўсіх яго праявах, што яго, як і ва ўсе часы, кранае высокае мастацтва, жыццё высокага пачуцця на сцэне, калі такое з'яўляецца ў тэатры.

А.К. Людзей з абвостраным ачуваннем прыгожага і гарманічнага, дэгустатараў мастацтва, заўсёды было няшмат. Але тэатр існуе для ўсіх! А звычайнага чалавека, атрымліваецца, прымусіць плакаць ад усведамлення чалавечай недасканаласці нават МХАТу, аказваецца, не па зубах. Што ж тут размаўляць пра тэатр беларускі! Так, расійскія тэатры ідуць на крок ззаду часу. Беларускія ж яшчэ далей – на мілю. Гніль – вось асноўная характарыстыка сённяшняга беларускага тэатра. Але хай ён быў бы гнілы, хай бы разбураўся, але пры гэтым заставаўся б тэатрам. Але цяпер сама ідэя тэатра выпалена з яго... Яна забытая і страчаная...

В.С. Сказана з юнацкім запалам. Гэта добра: малады чалавек павінен быць настроены рэвалюцыйна, інакш у старасці, як гаварыў У.Чэрчыль, яму «нельга будзе даверыць нават пажарную каманду». Але павінны быць і ўзвышаныя, сур'ёзныя аргументы... Я, зразумела, нязгодны з тым, што наш тэатр у 90-ыя канчаткова сканаў. Па-першае, ён пашырыўся, нават геаграфічна (з'явіліся новыя прафесійныя тэатры ў Маладзечне, Слоніме, Мазыры). Па-другое, пачатак 90-ых прынёс бум тэатраў-студый, і хоць пераважная большасць з іх сканала, але лепшыя з іх, такія як Альтэрнатыўны тэатр В.Грыгалюнаса, Студыя пад кіраўніцтвам Р.Таліпава, незалежны тэатр у Гомелі хоць і сышлі па сацыяльна-эканамічных абставінах, але пакінулі глыбокі і свежы след у тэатральнай прасторы. Па-трэцяе, і з пункту гледжання мастацкіх каштоўнасцяў, калі мерыць нават па-высокаму, у 90-ыя гады таксама былі на нашай сцэне спектаклі, якімі можна ганарыцца. Гэта «Тутэйшыя» і «Ідылія» М.Пінігіна ў Тэатры Я.Купалы, «Князь Вітаўт» В.Раеўскага на той жа купалаўскай сцэне, «Букееў і кампанія», якія былі пастаўлены В.Осіпавым у Рускім тэатры імя М.Горкага, новая трактоўка «Раскіданага гнязда» Я.Купалы Б.Луцэнкам, спектаклі М.Шыйко «Шчаслівыя жабракі» па п'есе К.Гоцці і А.Андросіка «Маленькі лорд Фаўнтлерой» паводле Ф.Бернета ў ТЮГу, два спектаклі Рыда Таліпава, ажыццёўленыя на сцэнах Тэатра беларускай драматургіі і тэатра «Дзе я?», «Макбет» В.Анісенкі ў тым жа Тэатры беларускай драматургіі. І цэлы шэраг даволі моцных, няхай не ва ўсім дасканалых спектакляў у тэатрах Я.Купалы, Я.Коласа, М.Горкага... Як бы там ні было, усё гэта – набыткі, з якіх і складаецца тэатральны працэс...

А.К. ...Што такое тэатр далей? Гісторыя тэатра мае некалькі глабальных перыядаў. Як марксізм, напрыклад. Ён падзяліў гісторыю на некалькі сацыяльна-эканамічных фармацый, кожная з якіх перажывала сваё зараджэнне, развіццё, спад і, у рэшце рэшт, рэвалюцыйны або эвалюцыйны пераход у чарговую фармацыю, і ўсё гэта адбывалася натуральна і незваротна. Так і гісторыю заходняга тэатра можна падзяліць на тры фармацыі, якія паслядоўна змяняюць адна адну.

...Першы перыяд жыцця тэатра – тэатр Драматургіі! Вось перыяд Залатога веку тэатра, час раскрыцця яго сапраўднай сутнасці. Тэатры ствараліся імем і магіяй вялікіх драматургаў: Шэкспір, Карнель, Мальер – вось хто былі сапраўднымі стваральнікамі тэатраў. Акцёры, рэжысёры былі толькі інструментамі, механізмамі, прызначанымі данесці да публікі вялікія думкі. Гэта быў шчаслівы час, калі публіка магла далучыцца да крыніцы першапачатковай, чыстай аўтарскай гісторыі, гэта быў прамы дыялог, прамое ўздзеянне – вочы ў вочы, душа ў душу. Гэты перыяд доўжыўся ажно да XIX стагоддзя.





У XIX стагоддзі галаву падняў акцёр. Драматургі адыходзяць на другі план. Вялікія акцёры і актрысы, куміры тысяч, зоркі пачалі кіраваць тэатральным жыццём. Пад вялікіх актрыс – Фядотаву, Ярмолаву, Дузэ, Сару Бернар – прыдворныя драматургі пісалі п'есы, якія ставілі прыдворныя ж рэжысёры. Драматург і рэжысёр сталі служкамі папулярнасці акцёраў... Але, страціўшы спрадвечны, аўтарскі сэнс, геній пераўвасаблення не меў шансаў развівацца і існаваць. Жахлівы крызіс уразіў сусветны тэатр на мяжы вякоў...

...І тады ў «Славянскім базары» сустракаюцца К.С.Станіслаўскі і У.І.Неміровіч-Данчанка. Пачынаецца новая эпоха – эпоха Рэжысёрскага тэатра! На Захадзе і ў Расіі рэжысёры выходзяць на першы план, падпарадкоўваючы сабе ўсё і ўсіх. Усяго толькі некалькі дзесяткаў гадоў спатрэбілася рэжысёрам, каб з тэхнічных працаўнікоў, фактычна служак сцэны, ператварыцца ў багоў, якія сілаю сваёй думкі прызначаны зводзіць у адзінае тэкст, святло, музыку, дэкарацыі, акцёраў, спалучаючы ўсе несумяшчальныя тэатральныя пачаткі ў гармонію спектакля. І, адчуўшы сваю ўладу, рэжысёр пачынае быць сэнсам і праўдай свету, які яму падпарадкоўваецца. Магчыма, менавіта гэта і справакавала тую пачварную сітуацыю ў тэатры, у якой ён цяпер і апынуўся...

В.С. Я нездарма зазначыў, што мой апанент вельмі малады. Таму –парывісты. І абагульняе таксама парывіста, імпульсіўна. Ідэя, зразумела, у яго ёсць. Але хуткае абагульненне прыводзіць да спрашчэння. Гэта датычыцца і філасофіі марксізму, якая ўяўляе сабой цэласную сацыяльна-эканамічную дактрыну, у якой, тым не менш, ёсць свае хібы. І яны якраз датычацца тонкіх з'яў – чалавека і культуры. ...Тэатр як Мастацтва за прыкладна чатыры тысячы гадоў свайго існавання (некаторыя тэатразнаўцы сур'ёзна мяркуюць, што тэатр як мастацтва нарадзіўся ў гэты час у Кітаі), зразумела, перажыў розныя этапы свайго станаўлення. Скажам, у тым жа старажытнакітайскім тэатры (асабіста мне пашчасціла некалі бачыць гастролі класічнага шанхайскага тэатра ў Мінску) у якасці вядучай тэатразмяшчальнай сістэмы былі выкарыстаны маскі і музыка. Такім чынам, адзнакай тэатра як мастацтва ўжо са старажытных часоў робіцца ігра. Выкананне. Скажам, пры дапамозе тых жа масак. У еўрапейскай традыцыі гэта было замацавана ў сярэднявечным тэатры, асабліва яскрава – у італьянскай камедыі дэль артэ. Зразумела, драматургічны пачатак у тэатры адчуваўся здаўна, і не толькі ў часы Адраджэння і Класіцызму (на чым настойвае мой апанент), але яшчэ з антычных, старажытнагрэчаскіх часоў. Але і там побач з драматургам, скажам, з айцом трагедыі Эсхілам ці з родапачынальнікам камедыі Арыстафанам заўсёды прысутнічаў акцёр. І менавіта ён, акцёр (у белым хітоне, на высокіх падстаўках-катурнах), расказваў гісторыю, якую прыдумаў драматург. Можна сцвярджаць, што з філасофска-эстэтычнага гледзішча існуюць два асноватворныя напрамкі ў тэатры, дзве галоўныя мадэлі існавання сцэнічнага мастацтва: тэатр уяўлення і тэатр перажывання.

Менавіта тэатр уяўлення гістарычна будаваўся на знешняй фактуры выразнасці. У XVIII ст. вялікаму Д.Дзідро ўдалося абагульніць (у сваім знакамітым трактаце «Парадокс аб акцёру») вопыт еўрапейскага «тэатра ўяўлення» і прадугадаць канцэпцыю «эпічнага тэатра» Бэртальда Брэхта, якая ў XX стагоддзі па-свойму падсумавала шлях развіцця еўрапейскага тэатра.

«Эпічны тэатр» Б.Брэхта, па меркаванню вядомага тэатразнаўца Патрыса Паві, узнаўляе і падкрэслівае ўмяшанне апавядальніка, якое ідзе яшчэ ад антычных трагедый (ці ж не гэта мара майго апанента?), гэта значыць, пэўнага пункту гледжання на фабулу і на яе сцэнічнае ўвасабленне. Прыём адчужэння выканаўцаў, які выкарыстоўваецца ў тэатры Б.Брэхта, – разрыў плаўнай і паслядоўнай дзеі на сцэне, – і прыём, які атрымаў найменне «эфект астранення», можна разглядаць як антытэзу не толькі класічнаму, традыцыйнаму разуменню тэатра, якое ідзе ад старажытных часоў і абавязкова ўключае ў сябе драматычную напружанасць і паслядоўнае развіццё дзеі, але і дактрыне і прыёмам «тэатра перажывання», што ставяць выражэнне псіхалагічнай асновы стану чалавека вышэй за ўсё. Але XX стагоддзе па-новаму асвятліла і пошукі ў «тэатры перажывання», дзе вядучае месца заняло эвалюцыйнае развіццё псіхалагічнага тэатра. У першыя паўстагоддзя ў гэтай мадэлі тэатра магістральнай ідэяй стала ідэя ўдасканалення сістэмы К.С.Станіслаўскага – патрабаванні максімальнага зліцця акцёрскай індывідуальнасці з псіхафізіялагічным станам выяўлянага персанажа і максімальнай дакладнасці перажывання – леглі ў практыку МХАТа і большасці тэатраў савецкага перыяду. Але ўжо ў 20-ых гадах у рэчышчы гэтага напрамку выяўляюцца пошукавыя рашэнні, аўтары якіх уводзяць «уяўленне» ў структуру сваёй мадэлі тэатра. Такім чынам абазначылася тэндэнцыя тэатра да сінтэтызму.

Так, У.Меерхольд пры пабудове свайго «ўмоўнага тэатра» зыходзіў з таго, што тэатр павінен быць тэатрам яскравай, вострай і арыгінальнай формы, асаблівую ўвагу ўдзяляў фізічнаму трэнінгу акцёраў, распрацаваў нават адмысловую сістэму – біямеханіку, што, на ягоную думку, вяла да «дакладнасці руху, якая спрыяе найхутчэйшай рэалізацыі задання».

Я.Вахтангаў абвясціў дактрыну «фантастычнага рэалізму», у фундаменце якой ляжала стварэнне асаблівай, тэатральнай рэальнасці. У раскрыцці гэтай рэальнасці вядучымі прыёмамі сталі выразная пластыка і гратэск.

Ідэалам А.Таірава, кіраўніка Камернага тэатра, быў «сінтэтычны тэатр», дзе былі прадугледжаны музыка і сцэнаграфія.

А.К. Ідзе новая рэвалюцыя! Іншага выйсця няма! Рэальнасць павінна вярнуцца ў тэатр! Любая рэальнасць, няхай абстрактная, фантастычная, абсурдная, гістарычная, – але рэальнасць! Пляваць, якімі сродкамі яна будзе дасягнута. У якім тэатры – драматургічным, акцёрскім або рэжысёрскім – яна адродзіцца. Тэатр зноў павінен атрымаць магутнасць і ўладу над чалавекам, які ўваходзіць у глядзельную залу...

В.С. Ужо колькі разоў на тэатры абвяшчалася рэвалюцыя. Але і сапраўды, яны часам здзяйсняліся... Маленькія – у межах аднаго тэатра. Або аднаго выдатнага майстра-творцы...

Напрыклад, усім нам памятныя пошукі Г.Таўстаногава ў БДТ у Ленінградзе, А.Эфраса (тэатр на Малой Броннай), станаўленне «Современника» (А.Яфрэмаў), Тэатра на Таганцы (Ю.Любімаў). Усе яны неслі з сабой «маленькую рэвалюцыю».

Але былі спробы і глабальных рэвалюцый. Гэтак жа цяпер, з вышыні часу, можна ацаніць пошукі А.Арто і Е.Гратоўскага. «Магічны тэатр» А.Арто будуецца на веры ў татальную ўсёмагутнасць Тэатра. У тэатры будучыні, па А.Арто, сцэнічная прастора павінна быць запоўнена новымі формамі – мовай знакаў, дзе ва ўяўленчай інтэграцыі суіснуюць музыка, танец, пластыка, але цэнтральнае месца належыць жэсту і позе, якія, па яго

меркаванню, маюць ідэаграфічную каштоўнасць. А.Арто шмат думаў над праблемамі максімальнага далучэння гледача да тэатральнай дзеі, стварэння ўмоў для найбольш эфектыўнага ўспрымання сцэнічнага мастацтва. Ён меркаваў мадэляваць экстрэмальную сітуацыю, у якую належыць уцягнуць як мага больш людзей, і менавіта тады выявіцца поле для «падаўлянага неўсвядомленага», для непасрэднай праявы афектаў у працэсе ўздзеяння тэатральнага мастацтва. (Для майго апанента спецыяльна падкрэслю, што А.Арто выступаў і супраць «дыктатуры слова», супраць дамінавання літаратуры над сцэнай; у новай тэатральнай мове ён аддае перавагу жэсту.)

У рэвалюцыйнай дзейнасці Е.Гратоўскага самае цікавае – пераход ад адмысловай сістэмы трэнінгу, якую ён выпрацаваў, абапіраючыся на індывідуальнасць акцёра, да якасна новага тэатральнага эксперыменту, які атрымаў назву «на шляху да актыўнай культуры» (70-ыя гады XX ст.). Тут на першы план вылучаецца ўзаемадзеянне акцёра і гледача, і пры гэтым і акцёр, і глядач павінны ўдзельнічаць у дзеі як асобы, як цэласныя індывідуальнасці, узятыя ў сваёй сапраўднай сутнасці.

Пошукі Е.Гратоўскага, такім чынам, да пачатку 80-ых гадоў выйшлі за межы тэатра на новы ўзровень (крытыка назвала яго паратэатральным, ці посттэатральным), які патрабуе павышанай актыўнасці і ад тэатра, і ад гледача.

А.К. Я вырашыў зрабіць тэатр фактарам рэальнасці, фактарам сілы і дзеяння. А дзеля гэтага вярнуць у тэатр драматурга. Патрэбна новая драматургія, драматургія новага ўзроўню сілы і рэальнасці...

В.С. Што ж... На свеце, кажучы філасофскай мовай, магчыма літаральна ўсё. І сапраўды, асабліва ў 50-ых – 70-ых гадах XX стагоддзя мадэль тэатра з'явілася ў Еўропе дзякуючы новай драматургіі. У п'есах С.Бекета, Э.Іанеска, Ф.Арабаля, Г.Пінтэра, С.Мрожэка, В.Гавела рэчаіснасць прадстаўлена дэфармаванай, парадаксальнай, супярэчлівай. Супярэчнасці даводзяцца да мяжы, да абсурду, жыццё траціць сэнс, разрываюцца сувязі паміж людзьмі. Для абсурдысцкай драмы характэрная адсутнасць дакладнага сюжэта і акрэсленых характараў дзеючых асоб, знешне ў ёй усё падпарадкавана выпадковасці, важную ролю іграюць час, падтэксты, якія быццам бы напластоўваюцца адзін на адзін і дапускаюць (як і асноўны тэкст) мноства інтэрпрэтацый.

Асноўны пафас тэатра, пабудаванага на такой драматургіі, – тэатра абсурду (некаторыя тэарэтыкі называюць яго тэатрам парадокса), – пратэст супраць спрошчанай трактоўкі чалавечага быцця, уяўленне глыбіні і агаленне сутнасці чалавека. Тэатр абсурду метафарычны па сваёй прыродзе: рэчы, прадметы, што акружаюць яго герояў, ператвараюцца ў абагульненыя вобразы, якія тонка выяўляюць суадносіны знешняй рэальнасці з унутраным светам герояў... Менавіта таму тэатр абсурду дае вялікія магчымасці для сцэнічных эксперыментаў, дапускаючы нетрадыцыйныя і наватарскія сцэнічныя вырашэнні.

А.К. Але ж я вяду размову, маючы на ўвазе перш за ўсё наш, айчынны тэатр...

В.С. Ну, у рэшце рэшт, наш айчынны тэатр і сапраўды мае моцныя традыцыі. Але яны, на мой погляд, больш датычацца тэатра перажывання. Наш вядучы Тэатр імя Я.Купалы на пераломе 50-ых – 60-ых гадоў, калі жыла і працавала кагорта слаўных «гросмайстраў-купалаўцаў»: Г.Глебаў, П.Малчанаў, Б.Платонаў, Л.Ржэцкая, Л.Рахленка, У.Дзядзюшка, В.Галіна і інш., – быў сапраўднай акадэміяй псіхалагічнага, рэалістычнага тэатра. Хоць нельга сказаць, што наш, беларускі тэатр зусім выпадаў з тэатральнай прасторы Еўропы: у канцы 80-ых – 90-ых гадах шэраг айчынных рэжысёраў – Р.Таліпаў, У.Матросаў, В.Баркоўскі – ажыццявілі пастаноўкі ў эстэтыцы тэатра абсурду...

А.К. Але, у маім разуменні тэатра, яго галоўная моц – у рэальнасці і дзеянні. Таму і патрэбна драматургія новага ўзроўню моцы і рэальнасці. Гісторыі, якія перакуляць свет! Няхай мае п'есы – яшчэ толькі першы крок, які на тысячную долю працэнта наблізіць тэатр да гэтай мэты, але гэта ўжо крок. Наступныя п'есы зробяцца новай вяхой у гісторыі адраджэння тэатра, таму што яны – сутнасць руху, новага руху тэатральнага ператварэння, руху, які я пачынаю, але не ўзначальваю, руху ў «новы рэалізм»...

В.С. Цудоўны ўзлёт юнацкай мары. Як кажуць, дай Божа... Але ж мне перспектывы развіцця тэатра бачацца перш за ўсё ў жывым (непасрэдным) з'яўленні мастацтва (усяго ягонага спектра па шырокай шкале) і ў жывым кантакце акцёра (тут і зараз!) з гледачом. Гэтая якасць тэатра, якая была яму дадзена яшчэ пры нараджэнні, выявіць сваю неацэнную значнасць у кантакце з праявамі жыццядзейнасці людзей, якія будуць праходзіць на фоне ўсё больш складанага электронна-тэхнізаванага свету.

Тэатр, на мой погляд, будзе чэрпаць свае новыя імпульсы, абапіраючыся перш за ўсё на эмацыйны свет чалавека і фарміруючы, у сваю чаргу, гэты свет. На сцэне будзе прадстаўлена новымі спосабамі тая «мова пачуццяў», пра якую марыў А.Арто, ці тая сістэма асацыяцый, якая, як настойваў Е.Гратоўскі, павінна яднаць у адно акцёра і гледача і тым забяспечваць удасканаленне тэатральнага мастацтва. Будучы тэатр будзе абапірацца і на падсвядомае ў чалавечым быцці, выкарыстоўваючы для выяўлення глыбінь чалавечага «я» не толькі слова, цела акцёра, сцэнаграфію, музыку, але і, як гэта прадстаўлена ў марах яшчэ аднаго наватара тэатра XX стагоддзя, Г.Крэга, рух і святло.

У эстэтыка-тэатральным рэчышчы можна дапусціць, што тэатр у XXI ст. стане яшчэ больш сінтэтычным, што ён будзе развівацца, абапіраючыся на ўсе выразныя сродкі, што выкарыстоўваюцца сцэнай, – музыка, сцэнаграфія, асвятленне, навейшыя ноу-хау (кшталту аб'ёмнага лазера), якія прапануе навукова-тэхнічная думка XXI стагоддзя, што бесперапынна развіваецца.

Сцэнічныя пабудовы, у цэнтры якіх па-ранейшаму будуць выяўляцца станы чалавечага быцця адносна стану свету, будуць яшчэ больш разнастайнымі. Вядучае месца ў іх зоймуць кампазіцыйныя вырашэнні. Можна дапусціць, што сусветны тэатр зведае ў XXI стагоддзі магутны ўплыў усходняга і лацінаамерыканскага тэатра, і менавіта ў галіне інтанацыйнай пабудовы, жэстыкуляцыі і пластыкі...

Але асабліва, на мой погляд, перспектыву развіцця сцэнічнага мастацтва ў XXI стагоддзі можа даць новы сінтэз слова і пластыкі.

Пры гэтым слова не зможа прэтэндаваць у новым стагоддзі быць вядучым, дамінуючым пачаткам (як лічылася традыцыйна з антычных часоў). Слова, драматургічны тэкст павінны быць перакадаваны ў мову тэатральных знакаў, якая павінна безумоўна панаваць на азначанай сцэнічнай прасторы і быць адэкватна ўспрыманай у зале...

Тэатр узвысіўся за апошнія тры стагоддзі да ўзроўню асобаснага, нават сакральнага мастацтва. У якога ёсць свае сродкі, свае спосабы існавання, свая запаветная мова, якая ўсё ўскладняецца. І ў гэтым таксама залог вечнага жыцця тэатра. Пакольку ён неўміручы, канца яму няма...

Тэрыторыя кахання

Вольга ВАНЮЦІНА

Рэжысёр Мікалай Пінігін любіць акцёраў, беражліва ставіцца да драматургічных тэкстаў, памяркоўна – да крытыкі і калег. На выгляд спакойны, ураўнаважаны. За ягонай адкрытасцю і добразычлівасцю лёгка ўгадваецца сур'ёзная цікавасць да субяседніка, а за бачнай мяккасцю – цэльнасць і цвёрдасць характару. Ён не з тых, хто спадзяецца на выпадак і інтуіцыю. Ён з тых, хто абдумвае свае крокі, не кідае словы на вецер, не ідзе напрасткі, але цвёрда ведае, чаго хоча. У Пецярбургскі Вялікі драматычны тэатр імя Г.Таўстаногава М.Пінігіна запрасілі ў 1997 годзе. За плячыма была праца акцёрам і рэжысёрам у Мінску, многія ўдалыя пастаноўкі, прызнанне. Неўская эліта сустрэла яго напачатку абыякава, потым з яўным непрыманнем. Публіка – палюбіла. Артысты, здаецца, таксама.

Першы спектакль у БДТ, «Прыхамаці Марыянны» па п'есе Альфрэда дэ Мюсэ, М.Пінігін паставіў з беларускай камандай – кампазітарам В.Капыцько і мастаком З.Марголіным. Карабель-прывід, карабель-наканаванне ў дэкарацыях З.Марголіна нагадваў вялізны горад: ажурнай вяззю на ягоным борце вымалёўваліся абрысы будынкаў. Паўтараючы выгін кармы, ланцугі на задніку стваралі перспектыву воднай прасторы, іх сярэбранае ззянне нараджала адчуванне несвабоды, кайданоў. Венецыя падчас карнавалу апранала маскарадны касцюм. Горад-пярэварацень насялялі людзі-маскі, іх яркія фарбы кантраставалі з дэкарацыямі... (мастак па касцюмах А.Кажанкова). Цёмныя камізэлькі, расшытыя золатам, з чырвонымі пятліцамі, страусавыя пёры берэтаў, трохвуголкі, кашулі з карункамі, вытанчаныя жабо, плашчы на пунсовых падбіўках шмат разоў паўтараліся ў авале разбітага люстэрка на задніку (яно станавілася то сонцам, то месяцам).

Масачная атмасфера карнавалу стварала ўражанне, быццам бы гісторыя кахання і гібелі высакароднага юнака Чэліо разыграна акцёрамі камедыі дэль артэ. Традыцыйныя італьянскія маскі з доўгімі насамі, Арлекін і Каламбіна ўзнікалі ў вясёлым натоўпе венецыянцаў. Спектакль часткова стылізаваўся пад нацыянальную камедыю масак і жывапіс эпохі Рэнесанса. Пачуцці персанажаў утрыраваліся і напаўняліся іроніяй. Акцёры не проста вымаўлялі – выпявалі тэкст, расцягваючы галосныя, перападамі рытму вылучалі асобныя словы і падкрэслівалі музычную выразнасць сказа.

У сезоне 2000 – 2001 года спектакль знялі. Сёння на сцэне БДТ імя Г.Таўстаногава ідуць чатыры спектаклі Мікалая Пінігіна. Яны розныя па стылю і вобразнаму вырашэнню, але ў іх камедыйны пачатак пераважае. Пасля дэбюту ў снежні 1997 г. пачалася паступовая інтэграцыя рэжысёра ў піцерскі мастацкі асяродак. Наступным крокам была пастаноўка п'есы французжанкі Ясміны Рэза «Арт», якую да таго часу ён паставіў ужо ў Мінску.

Адзін з герояў спектакля набыў абстрактную карціну, выкінуўшы на яе амаль усю сваю маёмасць. Спрэчкі сяброў пра мастацтва і жыццё ў спектаклі М.Пінігіна становяцца прыпавесцю пра бясцэннасць чалавечых адносін.

Рэжысёр спыняе ўвагу гледачоў то на адным, то на другім персанажу. Марк (Г.Багачоў) – выбуховы тэмперамент, рэзкія рухі, часта пераходзіць на крык. Серж (А.Талубееў) – поўная супрацьлегласць сябру: стрыманы, засяроджаны, шматзначна маўчыць, усім выглядам даводзіць, што ведае сабе цану.



«Каліфарнійская сюіта» *Н.Саймана. А.Фрэйндліх (Ханна), А.Басілашвілі (Уільям).*

Камізм узнікае пры кожным сутыкненні супрацьлегласцей. Зняўшы, перапоўнены пачуццём годнасці Серж паважна нясе белае палатно і самазабыўна разважае пра мільгаценне і зіхаценне белага колеру. Імпульсіўны, нястрыманы, эмацыянальны Марк, не саромеючыся, называе карціну «дзярмом» і заціта гэта адстойвае. Іх ураўнаважвае Іван (В.Дзягцяр).

Тое, што адбываецца на сцэне, мусіць быць відовішчам. Гэта для М.Пінігіна аксіёма. Ён акцэнтуе ўвагу на міміцы, пластыцы, жэстах акцёраў. Унутраны малюнак ролі напоўнены сэнсам, любая эмоцыя набывае бачны, пераболышана-яркі выраз. Гісторыя пра «голага караля» – выкрыццё псеўдашэдэўра – заканчваецца парадаксальна. На нятанным палатне, якое ўсім абрыдла, зрабілася прыгожы сварак і ледзь не разбурыла шматгадовае сяброўства, Серж і Марк малююць адзінокага лыжніка. Пачуццё захаплення, дзіцячай радасці перапаўняе іх. Заднік падае (мастак А.Арлоў). Адкрываецца заснежанае поле, па якім, нібы па прасторы карціны, шпацыруюць шчаслівыя персанажы.

Андрэй Талубееў неаднойчы казаў, што ў ягоным рэпертуары ёсць стрэсавыя ролі, якія патрабуюць вялікіх намаганняў, але ў «Арце» ён адчувае сябе лёгка і свабодна, любіць гэты спектакль.

Рэжысёр клапоціцца пра стылістычнае адзінства спектакля і, здаецца, зліваецца з акцёрамі. Нібы ювелір, апрацоўвае самыя дробныя нюансы і акцэнты зместу. У акцёрах яго вабіць натуральнасць, уменне існаваць на той мяжы, калі знікае падзел камічнага і трагедыйнага. Ягоная тэрыторыя – акцёры. Яны ў спектаклях М.Пінігіна вядуць гледача да сэнсу. Ён не імкнецца ўціснуць акцёра ў жорсткі абрыс пастановачнай канцэпцыі, пакідае яму індывідуальную прастору, уласную тэрыторыю. Мера даверу рэжысёра да акцёра вялізная і мае на ўвазе сустрэчную адказнасць за кожную хвіліну сцэнічнага існавання.

У спектаклі «Каліфарнійская сюіта» па п'есе Н.Саймана іграюць віртуозныя акцёры: Алег Басілашвілі і Аліса Фрэйндліх... Гледачы не проста хіхікаюць – забываючыся аб прыстойнасці, з'яджаюць ад рогату з крэслаў і выціраюць слёзы. Нават той,

Ванюціна Вольга Васільеўна, *тэатральны крытык. Скончыла Ленінградскі інстытут тэатра, музыкі, кінематаграфіі. Рэгулярна выступае ў пецярбургскіх перыядычных выданнях з артыкуламі пра тэатр.*



«Прыхамаці Марыянны» А.дэ Мюсэ. Сцэна са спектакля.

хто зайшоў у залу перакананы, што выдатным акцёрам не варта іграць у «пустых камедыях», пакідае яе з адчуваннем далучанасці да вялікага свята жыцця. Лірыкай і драматызмам, глыбінёй чалавечых перажыванняў напаўняецца лёгкая, немудрагелістая камедыя. Як хамелеон, Аліса Фрэйндліх трансфармуецца ў новых персанажаў: кпліву журналістку, старэючую актрысу «пад градусам», стомленую маці шаноўнага сямейства, якая не падазрае, што ў яе нумары, на яе ложку спіць п'яная прастытутка. Першая гераіня спартыўная, ды кплівая, другая – зграбная, вытанчаная, але бясконца адзінокая няшчасная жанчына, трэцяя – адданая жонка, знясіленая побытам.

Спектакль пабудаваны як ланцуг яркіх камічных сітуацый. А.Басілашвілі таксама іграе трох рознахарактарных тыпаў. Бацьку, які мужна стрымлівае націск былой жонкі і цярпліва пераконвае яе пакінуць яму дачку. Мужа знакамітай актрысы, які з халодным разлікам трывае кпіны, трызненне і п'яныя намёкі на няўхвальныя сексуальныя схільнасці. Добрасумленнага сем'яніна, якому дзеля жарту брат падкінуў на ноч п'яную прастытутку, а тут прыязджае жонка...

Дзівосная іронія Алега Басілашвілі. Ён нібыта ахінае прастору ролі, уплятаецца ў дзеянне. Прыцягальнасць таленту акцёра – у рэдкім уменні глядзець на свайго персанажа нібыта збоку. Штораз, калі дзея набірае разбег і рухаецца да фіналу, глядач адчувае, што аб'ём спектакля больш значны, чым проста прафесійнае агучванне акцёрамі тэксту і разыгрыванне анекдатычных сітуацый. Чалавечы маштаб гэтых артыстаў, іх майстэрства на першы погляд робяць неабавязковай прысутнасць рэжысуры ў «самаігральнай» п'есе. Але гэта прадузятасць. Яе абвергнуў А.Басілашвілі ў адным з тэлевізійных інтэрв'ю. Сціснуўшы пальцы рук «замком», ён увачавідкі паказаў, як мусіць рэжысёр будаваць работу акцёраў. Гэтак, на ягоную думку, яны працуюць з М.Пінігіным у спектаклі «Каліфарнійская сюіта».

Ёсць рэжысура прачытання, і ёсць рэжысура «перапісвання» п'есы. Любы сцэнічны прыём мае сэнс для М.Пінігіна, калі ён раскрывае прыроду драматурга, менавіта так, а не іначай ім, пастаноўшчыкам, зразуметую. Перакройваючы п'есу, рэжысёр захоўвае яе змест. Калі стыль аўтара мае на ўвазе завостранасць вобразаў і яркую падачу тэксту, гэта ёсць і ў спектаклі. Бурлескна-вадэвільныя сітуацыі Эдуарда дэ Філіпа, да прыкладу, немагчыма іграць у прасторы псіхалагічнага тэатра. Здаецца, што драматург падміргвае чытачам і спадзяецца, што акцёр будзе вымаўляць тэкст, жартуючы з уласнага персанажа. А іронію М.Пінігін любіць.

Дзеянне спектакля па п'есе Э. дэ Філіпа «Хлусня на доўгіх нагах» у яго шматмернае. Перад намі адначасова і здымачная пляцоўка, і кіназала, і п'еса Э. дэ Філіпа. Сцэна аформлена карункамі і белымі сукенкамі – атрыбутамі кравецкай майстэрні (мастак – Э.Капялюш). Спектакль пачынаецца як фільм: дзве гераіні размаўляюць па-італьянску. Тэкст на рускую мову перакладае дыктар. Калі на сцэне Лібера (А.Талубееў), то па ягоных паводзінах зразумела, што зараз ён зусім не персанаж, а чалавек Андрэй Талубееў. Падыходзіць да перакладчыцы, цалуе ёй руку і толькі потым «уваходзіць» у мізансцэну. І тады ўсе пачынаюць размаўляць па-руску. Паслядоўнасць драматургічнага руху сюжэта рэжысёрам дробіцца. Простая гісторыя жыцця добрага чалавека Ліберы набывае іншы аб'ём. У мітусні пасляваеннай Італіі кожны персанаж спрабуе ўладкаваць свой лёс. Лібера становіцца цэнтрам маленькага сусвету.



«Таленты і паклоннікі» А.Астроўскага. А.Кулікова (Негіна), І.Дзмітрыеў (Дулебаў).

Да яго ідуць па парады, за яго змагаюцца жанчыны, ён мірыць, тлумачыць пралікі, дыпламатнічае, здзіўляецца ды сам трапляе ў камічныя сітуацыі. Нагрувашчанне непрадбачаных абставін, ад патоку якіх Лібера ледзь паспявае схавацца, прымушае і яго перагледзець уласнае жыццё.

“Шмат'ярусная канструкцыя” спектакля дапамагла рэжысёру пазбегнуць сентыментальнасці. У моманты, калі гледачы гатовы замілавацца або ўздыхнуць, выязджае камера. Сцэна становіцца здымачнай пляцоўкай або на экране ідуць кадры з фільма Ф.Феліні “Дарога” (героі п'есы і фільма – людзі аднаго пакалення). У дзеянне спектакля ўплятаецца матэрыялізаваны эпізод фільма (працэсія гараджан на чале са святаром паволі рухаецца па сцэне). У канцы спектакля ўсе ягоныя героі глядзяць амерыканскі фільм і мараць. Нібыта ва ўяўленні гераіні, на сцэне з'яўляецца амерыканскі марак. «Прывід» адбівае чачотку ў такт з экраннымі персанажамі і кліча яе. Недарэчная жанчына, якая заблыталася паміж рэальнасцю і ўяўленнем, выклікае ў гледачоў спачуванне і суперажыванне. І пёрка, якое герой А.Талубеева прымушае кружыцца ў паветры, нагадвае пра крохкасць надзей усіх персанажаў спектакля. П'еса быццам змяшчаецца рэжысёрам у шырокі кантэкст стылізаванага гістарычнага часу, яго мастацтва. Яны і становяцца крыніцай творчага роздуму.

Тое ж самае адбываецца ў спектаклі М.Пінігіна «Таленты і паклоннікі». Прастора сцэны ў афармленні Э.Качаргіна нагадвае альбом: замест традыцыйных дэкарацый – вялізныя фотаздымкі. Яны змяняюцца на працягу дзеі: сціпла абсталяваныя пакоі, публіка, якая гуляе ў садзе, вакзал, перспектыва правінцыйнага горада... П'еса Астроўскага, паяднаная з фатаграфічнай рэальнасцю, набывае ілюзорныя абрысы. Усё, што адбываецца на сцэне, рэжысёрам стылізуецца. Мізансцэна трактуецца як здымак, спынены ў «стоп-кадры» час і дзеянне. «Накцюрн» выклікае «настальжы». Аднак сентыментальныя акорды спектакля напоўнены іроніяй сённяшняга дня. І «Накцюрн» Шапэна нечакана абрываецца. Гледачоў просяць адключыць мабільныя тэлефоны. Але першая фраза спектакля, якую актрыса І.Венгалітэ (маці гераіні) вымаўляе, пазіраючы на першыя рады партэра: «Сядзяць, па вушы ў грашах зарыліся, а не тое каб беднай дзяўчыне памагчы», – настройвае на камедыйны лад.



«Таленты і паклоннікі» А.Астроўскага. В.Іўчанка (Нарокаў).

М.Пінігін не любіць падкрэсліваць хваравітасць і нягоды існавання. «Фактура п'есы» ў трактоўцы тэатра – прасветленая і лірычная. Гісторыя пра талентаў і паклоннікаў прачытана рэжысёрам з любоўю да яе герояў, з надзеяй на іх шчасце. Канфлікт п'есы, у якой маладая правінцыйная актрыса апынаецца ў пастцы абставін, кідае жаніха і трапляе на ўтрыманне да багацея, раскрываецца ў нязвыклым ракурсе. У спектаклі БДТ гераіня закахалася ў спакусніка. Ды ён – клапатлівы, уважлівы, надзейны – не дасць ёй паўтарыць лёс Ларысы з «Беспасажніцы». Сур'ёзная гаворка пра любоў да мастацтва, да тэатра, да жанчыны пазбаўлена маралістыкі, але гучыць з лёгкай іроніяй і сумам.

Абдумваючы назву для п'есы, драматург нібыта кпіў са сваіх герояў. Першую – «Летуценнікі» – памяняў на «Фантазёры», а ў канчатковым варыянце назваў «Таленты і паклоннікі». Астроўскі разважае пра талент Негінай, пра яе права выбару. Пяшчотны, шчымлівы матыў нясе гераіня яго п'есы. Матыў гэты тэатр вельмі дакладна ўлавіў.

Негіна ў выкананні А.Куліковай – дзіця: здзіўлены позірк, лялька на каленях – сведка слёз і зневаг, сукенка з фальбонамі. Нібыта і не актрыса, курсістка: кніжкі любіць чытаць, марыць аб працоўным жыцці, настаўніка для яе трымаюць. Але ж варта было з'явіцца Велікатаву (С.Лосеў), і ў ёй пачала прачынацца жанчына. Ад спектакля да спектакля актрыса іграе ўсё больш упэўнена: запамінаюцца ціхія інтанацыі горкага адчаю, пластыка рук. З настаўнікам, сваім жаніхом, трымаецца строга. Але яе прага кахання існуе ў спектаклі разам з мелодыяй Шапэна і вызначае вышэйшыя хвіліны роздуму.



«Таленты і паклоннікі» А.Астроўскага. Сцэна са спектакля.

Нязграбнасць і няўклюднасць Пятра Мялузава падкрэсліваецца акцёрам А.Чавычэлавым: ускалмачаныя валасы, падціснутыя губы, размашыстыя рухі рук. Недарэчны выгляд робіць неперакананальнымі ягоныя развагі. Спакойная засяроджанасць Велікатава, уменне падабацца – прыцягваюць людзей да яго.

Атмасферу таннай тэатральшчыны свету закуліссяў тэатр не паказвае. Негіна не какетнічае, паводзіць сябе далікатна і проста. Толькі пасля паспяховай прэм'еры з'яўляецца велічная пані з кветкамі і падарункамі. Яна стаіць перад матухнай урачыстая, з зяючай усмешкай, вымаўляе па-тэатральнаму: «Я стамілася!». І думаецца, – вось такая на сцэне яна – Гераіня. Пра яе талент разважаюць многія: матухна – пагардлівая, стары князь Дулебаў і малады чыноўнік Бакін – з надзеяй на прыхільнасць, антрэпрэнёр Мігаеў – цынічна, з выгадай для сябе, жаніх і настаўнік Пётр – з павагай; трагік Грамілаў – з патэтыкай. Тэма падараванага богам таленту, да якога неабходна ставіцца з трапятлівасцю і пашанай, гучыць у выкананні В.Іўчанкі. Былы ўладальнік тэатра, цяперашні перапісчык п'ес і памочнік рэжысёра Мартын Нарокаў, прымае ў Негінай усё. Ён – анёлзаступнік Аляксандры Мікалаеўны – замоліць усе яе грахі. Пачуццё светлага кахання, якое выяўляе акцёр, амаль адчувальнае, яно валодае вялізным магнетызмам і разрастаецца да метафары. Камічны ва ўсіх праявах пакутнай душы чорны трагік Грамілаў (А.Ваха). Ён – заўсёды п'яны марнатравец жыцця, напышліва цытуе класікаў і размаўляе напышлівымі сказамі сваіх жа тэатральных герояў...

Аляксандру Мікалаевічу Астроўскаму тэма тэатра і адданых яму людзей была асабліва дарагая. Дарагая яна і М.Пінігіну. У новым спектаклі Вялікага драматычнага тэатра прысутнічаюць цеплыня і сардэчнасць тэксту Астроўскага, акцёрскія работы запамінаюцца разнастайнасцю і яркасцю.

Шосты сезон рэжысёр Мікалай Пінігін разважае над тэатральнай логікай пачуцця. Ягоныя героі ўздымаюцца ў эмацыянальным захапленні над мітуснёй і звычайнасцю жыцця, клічуць гледача ў асаблівае тэатральнае вымярэнне, дзе шмат святла і ёсць чым дыхаць...

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва аўтара.

"... Працавала ад усяго сэрца"

Да 100-годдзя з дня нараджэння Л.І.Мазалеўскай

Таццяна КЕКЕЛЕВА

Кекелева Таццяна Віктараўна, *філолаг. Скончыла Беларускі дзяржаўны універсітэт. Займаецца папулярызацыяй творчай спадчыны дзеячаў беларускай культуры. Працуе ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва.*

Любоў Іванаўна Мазалеўская нарадзілася 25 студзеня 1903 г. ў вёсцы Каўшова Мастоўскага раёна на Гродзеншчыне ў заможнай сям'і. Вучылася ў Гродзенскай жаночай гімназіі. Віхуры рэвалюцыйных пераменаў захапілі семнаццацігадовую дзяўчыну, і ў 1920 г. яна назаўсёды пакінула бацькоўскую хату, добраахвотна ўступіла ў Чырвоную Армію. Маладая настаўніца займалася з непісьменнымі чырвонаармейцамі, арганізоўвала мастацкую самадзейнасць, наладжвала спектаклі, у якіх сама была актрысай, рэжысёрам, мастаком і дэкаратарам. Так прыйшоў першы педагагічны і тэатральны вопыт, а з ім неадольнае жаданне іграць на прафесійнай сцэне.

У 1922 г. Любоў Мазалеўская паступіла ў Беларускую драматычную студыю ў Маскве, дзе студэнты з Беларусі, будучыя знакамітасці, спасцігалі сцэнічнае майстэрства ў лепшых педагогаў тэатральнай сталіцы.

У 1926 г. выпускнікі студыі стварылі новы нацыянальны тэатр у Віцебску. На сцэне БДТ-2 і пачалася прафесійная дзейнасць Л.І. Мазалеўскай. Актрыса любіла камедыйныя, востраяхарактарныя вобразы, лёгка і свабодна адчувала сябе ў бытавых і народных ролях: Агаты і Паланеі («Паўлінка» і «Прымакі» Я. Купалы), Караліны («Вайна вайне» Я. Коласа), Сцепаніды («Пагібель воўка» Э.Самуйлёнка). Вельмі блізкім ёй быў вобраз настаўніцы Любові Яравой з аднайменнай п'есы К.Транёва, якая пакінула родны дом, пайшла будаваць новае жыццё, змагацца з невуцтвам і цемрай.

У 1930 г. творчы лёс актрысы нечакана змяніўся. Беларускаму кінематографу былі патрэбны нацыянальныя кадры. Яе муж, акцёр Павел Малчанаў, Народным Камісарыятам БССР быў накіраваны на кінастудыю «Савецкая Беларусь». Разам з мужам у Ленінград паехала і Любоў Іванаўна, якая ў той час выхоўвала маленькую дачку.

«Сялянская» знешнасць Мазалеўскай прыцягвала ўвагу рэжысёраў, і яе запрашалі на станоўчыя і адмоўныя ролі вясковых жанчын. Надзвычай праўдзівай і натуральнай была актрыса ў эпізадычных ролях: Марфы – «Баям насустрач», Ваўчыхі – «Залатыя агні». У вобразе шматдзетнай маці-калгасніцы Уляны ў фільме Я.Дзігана «Жанчына» актрыса яскрава выявіла нацыянальныя рысы народнага характару.

Праца ў кіно ўдасканаліла акцёрскае майстэрства Любові Мазалеўскай, але не наталіла яе прагі да самаадданай, напружанай творчай працы. Праз пяць гадоў «кінакар'еры» Любоў Іванаўна вярнулася ў Віцебск, каб паспрабаваць сябе ў новым амплуа – рэжысёра. Менавіта рэжысёрская дзейнасць дала ёй магчымасць спалучыць прыроджаныя педагагічныя здольнасці, артыстызм і рамантычнасць натуры з жыццёвым вопытам, эрудыцыяй і творчай энергіяй.

На працягу гадоў яна была асістэнтам рэжысёра ў спектаклях В.Бебутава, В.Дарвішава, І.Самбурава. З 1948 г., пасля заканчэння рэжысёрскіх курсаў пры Дзяржаўным інстытуце тэатральнага мастацтва імя А.Луначарскага, пачалася самастойная праца Мазалеўскай у якасці рэжысёра. У Тэатры імя Якуба Коласа яна паставіла шэраг спектакляў, найбольш удалымі з якіх былі «Закон Лікурга» паводле Т.Драйзера, «Аксамітны сезон» М.Пагодзіна, «На тым баку» А.Бар'янава, «Напярэдадні» паводле І.Тургенева, «Яе сябры» В.Розава, «Атэстат сталасці» Л. Гераскінай і інш.

Акцёр і рэжысёр К.Л.Кулакоў, з якім Любоў Іванаўна працавала ў канцы 1940-ых гадоў, адзначаў: «Мазалеўская лічыла галоўным і першасным у рабоце над спектаклем драматургію і яе матэрыял – тэкст, словы, з якіх рэжысёр і акцёр лепяць, выяўляюць, ствараюць вобразы... «Кожнае слова, – казала яна, – павінна быць абцякальным і адпаведна яго ўнутранаму эмацыйнаму пасылу паднесеным гледачу, як на сподачку. Душэўныя настрой, эмоцыя, разняволены мускульны стан, не астываючыя на працягу ўсяго дзеяння, і, зразумела, слова – яснае, выразнае, дакладнае – усё гэта аснова акцёрскага майстэрства, якое садзейнічае поспеху спектакля»[1].

Любоў Мазалеўская трымалася рэалістычных пазіцый у сваёй творчасці, была прыхільніцай сістэмы Станіслаўскага, якую рэалізоўвала ў сваёй працы, асабліва ў нацыянальным рэпертуары. Яе лепшыя работы вызначаліся глыбінёй жыццёвай праўды, мэтанакіраванасцю і падрабязнай распрацоўкай характараў герояў.

Яна паслядоўна адстойвала свае жыццёвыя і творчыя прынцыпы, была чалавекам сумленным і адказным, але не заўсёды знаходзіла паразуменне з кіраўніцтвам тэатра ў вырашэнні шматлікіх праблем. Ціск у вызначэнні рэпертуару і размеркаванні роляў, абавязковае падпарадкоўванне ідэалагічным пастулатам і нормам стрымлівалі яе рэжысёрскія пошукі. І калі, у 1952 годзе, Паўла Малчанава запрасілі на працу ў Тэатр імя Янкі Купалы, Любоў Іванаўна паехала з ім, хоць выбар быў для яе не з лёгкіх.

1927 г.

На працягу 1952 – 1955 гадоў на сцэне Купалаўскага тэатра яна паставіла спектаклі «Макар Дубрава» А.Карнейчука, «У добры час!» В.Розава, «Чайка» А.Чэхава. Выдатнай рэжысёрскай работай вызначаўся спектакль «Даходнае месца» па камедыі А. Астроўскага, які быў паказаны ў Маскве, Кіеве, Варшаве. Польская тэатральная крытыка была ў захапленні ад пастаноўкі, ігры акцёраў Б.Платонава, У.Уладамірскага, З.Стомы, Л.Ржэцкай, З.Браварскай, параўноўваючы гэты спектакль з лепшымі работамі МХАТа.

Пастаноўка п'есы Івана Мележа «Пакуль вы маладыя» на сцэне Купалаўскага тэатра выявіла талент Любові Іванаўны працаваць з маладымі і для маладых. Лірычны і пранікнёны спектакль доўга радаваў гледача.

У 1955 годзе Л.Мазалеўскай прапанавалі стаць на чале новага тэатра для дзяцей і юнацтва. Захопленая ідэяй асветніцкага і выхаваўчага прызначэння сцэны, яна пачала фарміраваць калектыў тэатра, вызначаць яго рэпертуар, працаваць з драматургамі. Па ўспамінах першага дырэктара тэатра У.Стэльмаха, рэпетыцыі «праходзілі ў непрыстасаваным пакойчыку клуба хлебазавода, потым пад лесвіцай на будаўніцтве тэатра. Рэпеціравалі і на кватэры ў Мазалеўскай. У рэпетыцыях, сустрэчах, гутарках раскрываліся будучыя вобразы спектакляў»[2]. Беларускі рэспубліканскі тэатр юнага гледача адкрыўся ў красавіку 1956 г. спектаклямі «Як гартавалася сталь» паводле М.Астроўскага, «Горад майстроў» Т.Габэ, «Каханне Ані Бярозкі» У.Пісталенкі. За кароткі час Любоў Іванаўна змагла аб'яднаць у адзіны творчы ансамбль акцёраў, рэжысёраў, драматургаў.



Любоў Іванаўна ставілася да маладых з мацярынскімі цеплынёй і любоўю і ў той жа час строга і патрабавальна. Яна лічыла, што маладыя акцёры, з іх чысцінёй, адкрытасцю, максімалізмам, надаюць спектаклю асабліва светлую і аптымістычную аўру. Калі бачыла ў акцёру здольнасці, заўсёды давала шанец раскрыцца, заявіць пра сябе. Многім сваім выхаванцам (у Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце Мазалеўская выкладала ў 1953 – 1959 гг.), яна падказала шлях у жыцці. Сяргей Пятровіч стаў тэатральным крытыкам, Ігар Дабралюбаў – вядомым кінарэжысёрам. Са сцэны ТЮГа ўпершыню прагучала музыка загадчыка музычнай часткі тэатра, будучай зоркі беларускай кампазітарскай школы Яўгена Глебава.

Мазалеўская адкрывала новыя імёны ў беларускай драматургіі. Разам з аўтарамі дапрацоўвала тэксты, набліжала іх да сцэнічнай завершанасці і прастаты. Дзякуючы тюгаўскім пастаноўкам, набылі вядомасць І.Козел і Я.Пасаў, А.Гутковіч і У.Хазанскі, Ю.Багушэвіч і В.Зуб. Упершыню з п'есай «Не верце цішыні» на сцэне ТЮГа выступіў будучы народны пісьменнік Беларусі Іван Шамякін. Адметнае месца ў рэпертуары тэатра заняла пастаноўка «За лясамі дрымучымі» па п'есе А.Вольскага і П.Макаля.

Этапнай падзеяй у жыцці тэатра стаў спектакль «Папараць-кветка» па п'есе І.Козела. У артыкуле «На шляху да сталасці» Л.Мазалеўская пісала: «З выключнай стараннасцю рыхтавалі да пастаноўкі «Папараць-кветку» І.Козела. Тэатру спадабаўся гэты твор багатым нацыянальным каларытам, яркім паказам побыту, звычаяў і абрадаў нашага народа. У паэтычным паданні аб папараць-кветцы нам хацелася ўвасобіць прыгожую душу беларускага народа, яго высокую мару аб шчасці»[3]. У 1958 годзе гэты паэтычны спектакль разам з «Прыгодамі Чыпаліна» па п'есе Д.Радары і «Юнымі мсціўцамі» па п'есе А.Гутковіча і У.Хазанскага стаў удзельнікам Фестывалю дзіцячых тэатраў у Маскве. Прэса і крытыкі высока ацанілі працу маладога калектыву: «Беларускаму тэатру юнага гледача няма і двух гадоў, а на сцэне яго ўжо трывала пануюць тры «свае» спектаклі. Аб кожным з іх можна сказаць як аб прынцыповай з'яве – такі шлях тэатра да фарміравання свайго нацыянальнага рэпертуару, сваёй сцэнічнай манеры, свайго стылю. Своеасаблівасць тэатра згадваецца і ў мяккай лірычнасці характараў, і ў герoіцы, і ў яркасці камедыйных фарбаў, блізкіх традыцыям беларускай літаратуры і народнай творчасці. Індывідуальнасць тэатра – у паэтычных абагульненнях, рамантызацыі таго лепшага, што адкрывае перад намі рэчаіснасць»[4].

Дасягненні Л.І.Мазалеўскай у станаўленні і развіцці мастацтва бясспрэчныя і высока ацэнены тэатральнымі дзеячамі. З 1992 года па рашэнню Міністэрства культуры і Саюза тэатральных дзеячаў Беларусі прэміяй імя Мазалеўскай адзначаюцца лепшыя пастаноўкі ў галіне тэатра для дзяцей і юнацтва. Першымі гэтую ўзнагароду атрымалі рэжысёр Дзяржаўнага тэатра лялек А.Ляляўскі, мастак А.Фаміна, кампазітар У.Кандрусевіч за спектакль «Сымон-музыка» паводле Я.Коласа.

Л.Мазалеўская з мужам, артыстам П.Малчанавым. 1927 г.

Шчырае сяброўства звязвала Любоў Іванаўну з актрысай Бабруйскага драматычнага тэатра Таццянай Андрэеўнай Бандарчык. Разам яны вучыліся ў Белдрамстудыі ў Маскве, разам пачыналі творчую дзейнасць у Тэатры імя Якуба Коласа... А потым таксама былі разам: у думках, учынках, лістах – хоць шляхі іх разышліся. Лісты Мазалеўскай , якія ўпершыню прапануюцца ўвазе чытачоў, адрасаваны Таццяне Андрэеўне. Яны захоўваюцца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва ў асабістым фондзе Бандарчык (ф.23, воп.2, спр.48, арк.1-31). У іх адлюстравалася складанае тэатральнае жыццё рэжысёра, праца над спектаклямі, хвалюючыя сцэны творчых перамог, вялікія і малыя штодзённыя праблемы. Лісты пісаліся ў 1948 – пачатку 1964 г. і датычацца працы Л.І.Мазалеўскай у Тэатры імя Якуба Коласа і Тэатры юнага гледача. Большасць датаў на лістах пазначана рукой Таццяны Бандарчык. Лісты публікуюцца ў перакладзе з рускай мовы, са скарачэннямі падрабязнасцяў асабістага жыцця, некаторых другасных падзей у тэатры. Звернемся яшчэ раз да гісторыі беларускіх тэатраў і зірнём на тагачасныя падзеі непрадузятымі вачамі іх сведкі і ўдзельніцы выдатнага рэжысёра Любові Іванаўны Мазалеўскай.

Пачатак 1948 г.

Дзень добры, Танечка!

Як ты жывеш? Я на старасці гадоў зноў стала студэнткай. Лётаю па Маскве і вучуся. Нас водзяць па тэатрах амаль кожны дзень, за 13 дзён бачыла 12 спектакляў. Працую па рэжысу-



Л.Мазалеўская.

ры з Судаковым. За шэсць месяцаў мы павінны прайсці ўвесь пяцігадовы курс. Работы шмат. Нас тут каля 50 чалавек, сярод іх 4 жанчыны. [..] З Беларусі, акрамя мяне, галоўны рэжысёр Нікіцін з Магілёва. На жаль, не выкарыстаны яшчэ 2 месяцы. Вельмі цікава. Акрамя вучобы, у нас сустрэчы з майстрамі тэатра. Паглядзім некалькі спектакляў, а потым абмяркоўваем. Сёння – сустрэча з Таіравым, у якога мы глядзелі «Заслонава», «Жыццё ў цытадэлі», «Лёс Рэджынальда Дэвіса», а потым – з Ахлопкавым. У яго бачылі «Вялікія дні», «Маладую гвардыю», «Таню»..

<u>18 лістапада 1948 г.</u>

[..] Я буду ставіць «Аксамітны сезон» М.Пагодзіна. П'еса, як у нас кажуць, пра «баброў», але ж гэта не так, тэма значна шырэй. Зразумела, ваюю. [..] Мастацкі савет і Дорскі лічаць, што сакратаром партарганізацыі сярод прафесуры можа быць работніца ад станка, а я кажу, што той час прайшоў. Сёння гэты вобраз трэба паказваць роўным па культуры таму асяродку, якім кіруе..

[..] Спектакль В.Палескага «Песня нашых сэрцаў», прысвечаны тэме аднаўлення, атрымаўся добрым, яго мяркуюць вылучыць на Сталінскую прэмію. Мой няшчасны «Аксамітны сезон» не здымаюць. Яго глядзелі прадстаўнікі абкама і гаркама, а таксама намеснік таварыша Цанавы. Глядзеў Атрошчанка з Мінска. У спектаклі няма нічога шкоднага, усе кажуць, што спектакль мае вялікае выхаваўчае значэнне, але ў Маскве так расправіліся з п'есай, што, я думаю, яго ўсёроўна прыйдзецца спыніць. Спектакль пускаюць паралельна з іншымі, і даводзіцца рабіць шмат уводаў, так што ён ідзе ўніз. Я вырашыла яго не як забаўляльную камедыю, а з пункту гледжання моладзі, як гэта ўплывае на яе. І ў сцэне суда бацькі і дачкі многія вымаюць насоўкі.. Сцэна суда ідзе пры асветленай зале, гледачы становяцца сведкамі працэсу, і пры патрабаванні «Устаць!» некаторыя таксама ўстаюць. Вельмі шкада, што да п'есы так паставіліся ў Маскве. Мне здаецца, што яна паказвае пальцам на некаторых пісьменнікаў, таму з ёй так і атрымалася.

[..] Я пакуль вольная, зрабіла лекцыю пра Пушкіна, яе зацвердзілі ў Таварыстве распаўсюджвання навуковых і палітычных ведаў. Шмакаў і Канапелька чытаюць вершы паэта ў час лекцыі. Мы выступалі на КіМе, а цяпер выязджаем на раён, пасля канікул будзем чытаць у інстытутах..

<u>Сакавік 1949 г.</u>

[..] Схапілася з Дорскім на размеркаванні роляў у п'есе «На тым баку» А.Бар'янава. Кіраўніцтва настойвае на тым, што савецкіх людзей павінны іграць лепшыя акцёры. І, калі я на галоўную ролю прызначу не падыходзячую ім актрысу, то павінна зрабіць для сябе высновы.. Я не адступілася, паабяцала, што бяру на сябе адказнасць за работу прапанаванай мной Маркоўскай, а пасля прэм'еры ўвядзём Бялінскую для ўзмацнення ролі..

Умовы працы былі жудасныя: на мізансцэны (15 карцін) мне былі дадзены чатыры дні, і ўвесь час былі выезды ў раён. Працавала як чорт, не згубіла ніводнай хвілінкі. Мяне выручала цыркавая хватка Маркоўскай у працы і абсалютная вера ў мяне як у рэжысёра. Яна амаль не спала і раўла, і пальцы грызла, казала, што, калі не атрымаецца роля, – павесіцца. І вось адбылася прэм'ера – усе аднагалосна прызналі, што Маркоўская зрабіла каласальную працу. Спектакль усім вельмі падабаецца. Ёсць добрыя акцёрскія работы: Матусевіча ў ролі Мудзімуры, Бялевіча – у ролі Болдырава (яго хацелі скараціць, але я прапанавала паспрабаваць яшчэ – і атрымалася). Мельдзюкова зрабіла добры эпізод у рэстаране: спявае з «Марыцы» і «Гайда, тройка!». Публіка пытаецца, адкуль гэтая актрыса? У нас аркестр скарочаны, і я, замест джаза ў рэстаране, выпусціла на сцэну Веру Васільеўну ў шыкоўнай сукенцы. Яна акампануе Мельдзюковай, а потым іграе танга, і атрымліваецца пераканаўча без джаза. Дорскі задаволены, што ёсць зборы, але злуе, што я пакінула яго ў дурнях..

<u>Люты 1950 г.</u>

(..) Вельмі захоплена працай над творам І.Тургенева «Напярэдадні». Нічога больш не ведаю і ведаць не хачу. Усе, занятыя ў спектаклі, таксама стараюцца: як кажуць, дарваліся да сапраўднай рэчы. Не ўяўляю, што з гэтага атрымаецца, але цяпер атмасфера ў творчым калектыве нагадвае лепшыя часы працы ў драмстудыі... Акцёры, асабліва моладзь, перад кожнай рэпетыцыяй хвалююцца. Працуем, не нахабнічаючы з мастацтвам, з унутранай трапятлівасцю. Гэтак у нас даўно не было. Вельмі хачу, каб вынік атрымаўся добры. Гэта мне важна не дзеля таго, каб здзейснілася чарговая работа. Тут справа ў прынцыповых пытаннях, у метадзе. Ёсць шэраг рэчаў, пра якія ў нас не прынята казаць, напрыклад, пра біяграфію вобраза і г.д.

(..) Шмат яшчэ трэба зрабіць, але мне здаецца, што ўжо ўлоўліваем водар прозы Тургенева..

<u>Сакавік 1950 г.</u>

(..) Рапартую: спектакль атрымаўся. Усе, хто не прызнаваў мяне, прызналі і лічуць, што зроблена добрая рэжысёрская праца. З усяго, што кажуць пра спектакль, самае каштоўнае для мяне тое, што гэта – Тургенеў. У нас прынята казаць пра класіку, што гэта не Астроўскі, ці не Чэхаў, а тут, здаецца, спектакль, прасякнуты духам аўтара. Мне самой ён падабаецца сваёй унутранай чысцінёй, свежасцю, шчырасцю. Вельмі шмат добрых акцёрскіх работ. І, вядома, я тысячу разоў мела рацыю, калі ваявала так настойліва, каб галоўныя ролі выконвала моладзь. У гэтым поспех спектакля: юнацтва і чысціня робяць спектакль незвычайным. Па-першае, на сцэне ціха размаўляюць, а не лямантуюць; усе акцёры разумеюць: тое, пра што гавораць, – гэта ўжо шмат.

(..) акцёры зрабілі ўсё, што маглі. Мяне не зусім задавальняе Сяргейчык – Стахаў, але нічога не зменіш. Адзначалі на абмеркаванні выдатную работу Ільінскага (Іван Іванавіч), такая ж незвычайная работа ў Глебаўскай (Стахава).

Усе аднадушна хваляць Казлова (Бярсенеў) і маладую пару – Шпакаву (Алена) і Яроменку (Інсараў). Добрая Мельдзюкова (Зоя).

Танечка! Як мне прыемна падзяліцца з табой радасцю таму, што гэта першая работа, якую я рабіла ад усяго сэрца!

[..] Мяне выбралі ў мясцовы камітэт і далі вытворчы сектар. Не люблю я займацца грамадскай працай, але даводзіцца. Ва ўсялякім разе цяпер абмеркаванне спектакляў ідзе не па загаду дырэктара, а ўжо па лініі МК..

<u>Канец 1951 г.</u>

Дарагая Танечка!

Не адразу табе адказала, чакала, калі выйдзе прэм'ера «Раскіданага гнязда», каб табе напісаць. Спектакль, у асноўным, атрымаўся добры, вельмі шмат яшчэ трэба працаваць, але публіка ўспрымае добра і будзе хадзіць. Самае галоўнае, цяпер зразумела, што п'есу можна ставіць, і яе будуць ставіць іншыя тэатры.

[..] Павел скончыў здымкі, заехаў на пару дзён дамоў і ціха паехаў у Мінск. Ты яго там, магчыма, сустрэнеш. Я пакуль на раздарожжы, не ведаю, што будзе далей. Тэлефанаваў Лютаровіч і прапанаваў мне месца галоўнага рэжысёра Белдзяржэстрады. Я, вядома, адмовілася.

[..] Прапануюць у Купалаўскі.. Але ў іх там перавытворчасць рэжысёраў: Паляжаеў, Саннікаў, Кухта, Гагава і галоўны над галоўнымі Судакоў. Ад варыянта Лютаровіча – даць замест мяне Тэатру імя Я.Коласа Кухту ці Гагаву – Скібнеўскі катэгарычна адмовіўся.

[..] Трэба сказаць, што калі ўзнікла пытанне пра мой адыход у сувязі з пераводам Малчанава, да мяне ў тэатры выявіліся такія цудоўныя адносіны, якіх я і не чакала. Я, бадай што, адзіны ў тэатры чалавек, пра якога ніхто нічога не кажа кепскага.

[..] Што будзе са мной, дзе я буду працаваць? Нічога не ведаю, хілюся да таго, каб застацца ў Віцебску. Калі Малчанаву трэба будзе нешта пераадольваць, дык мне тым больш. Мінскі тэатр – гэта, зразумела, не МХАТ, куды можна ісці на любыя ўмовы, а ваяваць з інтрыгамі і займацца палітыканствам я не ўмею і не хачу. Такі характар, накшталт твайго, але тут да мяне ўжо прызвычаіліся..



Л.Мазалеўская ў ролі Ваўчыхі (кінафільм «Залатыя агні»). 1935 г.

<u>2-ая палова 1956 г.</u>

[..] Я нядаўна прыехала з Масквы, з Усесаюзнай нарады па пытаннях рэжысуры і драматургіі. Шмат было цікавага. Ад Беларусі былі я і Рахленка.

[..] Прачытала «Известия». Мяне гэта абсалютна не хвалюе, мне ўсё роўна, што пра мяне кажуць. Я ведаю, што раблю правільна, а як я размаўляю – гэта мая справа.

[..] Да нас прыехаў акцёр з Масквы, які працаваў у МХАТе; паслалі выклік акцёру з Львоўскага ТЮГа, які іграў Цімура, Паўліка Марозава, Валодзю Ульянава і г.д.; да нас таксама пяройдуць выпускнікі нашага інстытута Лебедзеў, Куляшоў і Іваноў; узялі ў ТЮГ Говар-Бандарэнку, так што месцы застануцца толькі для нашых салдат.

[..] Пакуль я працую, да нас будуць прыходзіць толькі патрэбныя тэатру людзі, а наладжваць дабрабыт тых, каго мне прапануюць, я не буду, і ніхто мяне не прымусіць гэта рабіць..

<u>Чэрвень 1957 г.</u>

Добры дзень, Танечка!

[..] Ты хочаш, каб я падказала ў Міністэрстве пацікавіцца справамі Вашага калектыву – я паспрабую, але думаю, што з гэтага нічога не атрымаецца. Абыякавых усюды шмат, а тым больш сярод чыноўнікаў.

[..] Цяпер пра справы ў ТЮГу.. Вельмі напружана працавалі над спектаклем «Юныя мсціўцы». Нас з гэтай прэм'ерай гналі «ў хвост і ў грыву», каб выпусцілі да фестывалю. Але ў час яго правядзення забралі наша памяшканне, і нам зусім не прыйшлося іграць на фестывалі. Прэм'ера адбылася 29-га. Нікога з кіраўніцтва, вядома, не было. На спектаклі прысутнічалі дэлегаты ад саюзных рэспублік, якія потым у ЦК так усхвалявана пра яго адгукаліся, што кіраўніцтва тэрмінова накіравала ў Маскву Стэльмаха па камісію для прагляду «Юных мсціўцаў» з мэтай паказу на фестывалі ў сталіцы. Бачыш, як добра кіруюць!? Вядома, мы ў Маскву не трапім, але няхай крыху пашумяць. Гэта зусім не дрэнна..

<u>Канец 1958 г.</u>

[..] Пастаноўка «За лясамі дрымучымі» вельмі складаная, адных музычных нумароў – 51, шмат масавых сцэн. Заняты не толькі ўвесь калектыў тэатра, а і ўвесь 4-ы курс тэатральнага інстытута. А ў мяне шмат часу аднялі «Сябры», я цяпер не ведаю, як паспець ўсё зрабіць. На студзень запланаваны паказ у Крамлёўскім палацы лепшых спектакляў тэатраў Беларусі. Тэатры Янкі Купалы, Якуба Коласа, Рускі і Оперны са скуры лезуць – працуюць, каб трапіць.. А раптам і мы трапім? Толькі б здароўя хапіла! У тэатры рэпеціруем у трох месцах: у адным памяшканні – хары, у другім – сольныя спевы, а ў трэцім – акцёры. У нас жартуюць, што мы вырашылі з операй канкураваць. Вось так і жывём!

У гэтым сезоне справы ў нас даволі паспяховыя. Адкрыліся мы прэм'ерай «У пошуках радасці», спектакль выправіўся і прайшоў ужо больш за 30 разоў, праз месяц выпусцім «Не верце цішыні», а цяпер – «Сябры»..

Попыт на нашыя спектаклі вялікі, адмаўляем многім установам таму, што, як правіла, білеты ў тэатр прададзеныя на тры тыдні ўперад..

<u>Снежань 1963 г.</u>

[..] Выпусцілі добры спектакль, мае назву «Ганарліўка». Павел таксама паставіў у ТЮГу спектакль для дзяцей. Хутка вазьмуся ператрасаць трупу, а то не мела часу. Вельмі рада за цябе, бо ты, нарэшце, атрымала тое, што хацела, – шмат іграеш..

[..] Я мару, каб хутчэй наступіла вясна, і я змыюся на дачу і пачну зноў раслінны лад жыцця.. Спадзяюся, што ты як-небудзь завітаеш да нас у Мінск. Жадаю, каб увесь 1964 год ты была здаровая, іграла столькі, колькі захочаш..

<u>17 сакавіка 1964 г.</u>

Добры дзень, Танечка!

Столькі спраў, што няма магчымасці напісаць табе, а я наогул не пісака.

[..] У ТЮГу такія справы: выпусцілі «Астапаву славу» для школьнікаў сярэдніх класаў, 20 сакавіка выпускаем «Двух веронцаў» у пастаноўцы Фёдарава, а ў рабоце знаходзяцца «Свае людзі – паладзім» і «Дама-невідзімка». Астроўскага стаўлю я, а «Даму» ў навучальным парадку для маладых акцёраў – Малчанаў. Мы адначасова запусцілі ў работу 4 спектаклі і цяпер залежым ад працы цэхаў – не спраўляемся.

Пасля Шэкспіра пачынаем працаваць над «Сярэбранай табакеркай» паводле Змітрака Бядулі. Будзе ставіць Батурын, ён працаваў у Гомелі, а цяпер – у Маскве, у Тэатры кінаакцёра. Дамаглася ад Міністэрства дазволу на правядзенне конкурсу ў сярэдзіне мая. У сувязі з гэтым узнялася ўсялякая муць са дна, дакутовіцкая спадчына, – паспрабавалі зрываць рэпетыцыі. Ідзе вайна, як на фронце. Думаю, да закрыцця сезона ўсё будзе як належыць.

[..] Магчыма, у красавіку мне прыйдзецца паехаць у Англію на шэкспіраўскі фестываль. Ад Беларусі ёсць адно месца ў саюзнай дэлегацыі. Ды я гэтаму яшчэ не веру, калі будзе білет на руках, – тады гэта рэальна.

[..] Да дачы не дабрацца. Снегу зашмат намяло. Да 1 мая думаю пераехаць на дачу, зноў зажыць пустэльніцай. Прыязджай. Цалую. Люба.



Сцэна са спектакля ТЮГа «Аркадзь Жыгалкін» Я.Пасава з удзелам Э.Аўчыннікавай, І.Дабралюбава, В.Тарасава, М.Краявой. 1957 г.

Фота з Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва.

[1] БДАМЛМ, ф.244, воп.1,спр.173, арк.1-2
[2] Там сама, ф.111,воп.1, спр.30, арк.5
[3] Там сама, ф.12, воп.1, спр.341, арк.32
[4] Там сама, ф.150, воп.1.спр.151, арк.5

МУЗЕЙ ЕЎРАПЕЙСКАГА КЛАСА:

ці будзе адкрыты новы будынак Музея сучаснага выяўленчага мастацтва?

Васіль Пятровіч Шарангoвіч *– народны мастак Беларусі, заслужаны дзеяч Рэспублікі Полышча, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, прафесар, дырэктар Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, аўтар ілюстрацый да кніг «Пан Тадэвуш» А.Міцкевіча (1998), «Новая зямля» Я.Коласа (2002).*

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва – адна з самых маладых на сённяшні дзень музейных структураў Беларусі. Ён быў створаны пяць гадоў таму (чэрвень 1997г.) Пастановаю Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь з перадачай памяшканняў былога Шматфункцыянальнага выставачнага комплексу "На ростанях". За гэты час музей стаў надзвычай папулярным сярод мастакоў і гледачоў. Дастаткова сказаць, што чарга творцаў, якія б хацелі наладзіць выставу ў адной з дзвюх залаў музея, дасягнула ўжо 2005 года. Актыўна супрацоўнічае музей і з замежнымі пасольствамі, Інстытутам Гётэ Інтэр Нацыёнэс Мінск, Інстытутам Польскім у Мінску. Дарэчы, падобнага музея не мае ніводная краіна СНД. Але дасюль Музей сучаснага выяўленчага мастацтва месціцца ў часовым памяшканні на праспекце Скарыны, 47, і рэальна складаецца з адной вялікай залы з галерэяй і адной малой залы (некалі там планаваўся кабінет дырэктара), вестыбюля, невялікіх фондавых памяшканняў і дзесятка кабінетаў для супрацоўнікаў на першым паверсе жылога дома. Калі было абвешчана пра заснаванне новага музея, Міністэрства культуры паруплілася пра яго будучыню. Для рэканструкцыі пад Музей сучаснага выяўленчага мастацтва Пастановаю Савета Міністраў быў аддадзены будынак былога кінатэатра "Беларусь" на Юбілейнай плошчы.

Сёння існуе на восемдзесят працэнтаў закончаны архітэктурны праект новага музея, выкананы творчай майстэрняй пад кіраўніцтвам заслужанага архітэктара Беларусі Л.Маскалевіча. На канчатковае завяршэнне праекта грошай, на жаль, няма. Як і на саму рэканструкцыю. У бюджэце Міністэрства культуры на бягучы год такі артыкул выдаткаў адсутнічае, нягледзячы на даручэнне Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь, дадзенае ім сярод іншых на нарадзе "Аб мерах па рашэнню праблем развіцця культуры і мастацтва" 1 лютага 2001 г. Міністэрству эканомікі: "Запланаваць выдзяленне сродкаў на... праектаванне і будаўніцтва Музея сучаснага выяўленчага мастацтва" (газета "Культура" №8 за 2001 г.).



Пра ўсе гэтыя і шмат якія іншыя праблемы разважае дырэктар музея народны мастак Беларусі Васіль ШАРАНГОВІЧ:

— На пачатку 1998 г., калі яшчэ выдзяляліся пэўныя сумы грошай на праектаванне новага будынка музея і быў падпісаны паміж Мінгарвыканкамам, Міністэрствам культуры і Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва графік рэканструкцыі з тэрмінам заканчэння ў 2003 г., мы актыўна заняліся стварэннем канцэпцыі. Думаем, што ў музеі павінны быць прадстаўлены ўсе віды, стылі і накірункі мастацтва, якія маюць месца ў Беларусі апошняй чвэрці XX стагоддзя. Але назва музея пры гэтым пачала гучаць недакладна. Гаворка павінна ісці пра Музей сучаснага мастацтва, каб мець падставы ўключыць у калекцыю не толькі выяўленчае мастацтва, але і ўжытковае, фатаграфію, архітэктурныя праекты, дызайн, такія сучасныя формы, як відэа-арт, інсталяцыі і г.д.

Аднак сёння справа рэканструкцыі знаходзіцца ў замарожаным стане. Міністэрства культуры, якое разам з Мінгарвыканкамам павінна было знайсці бюджэтныя і пазабюджэтныя сродкі для фінансавання праектных работ, за апошні год зусім не выдзяляла на гэта грошай. Сёлета сітуацыя паўтараецца. Не варта гаварыць і пра саму рэканструкцыю, на якую прадугледжваліся дзяржаўныя сродкі і якая павінна была пачацца ў 2000 г.

Другая важная праблема. Кінатэатр "Беларусь"на Юбілейнай плошчы, які перададзены музею пад рэканструкцыю, будаваўся па тыпавому для 50-ых гадоў праекту, як, напрыклад, і кінатэатр "Мір". Ужо пяць гадоў ён стаіць пусты, зачынены, неадрамантаваны, але само месца ў цэнтры горада прыцягвае ўвагу розных арганізацый і камерцыйных структураў. І, натуральна, за гэты час знайшлося нямала жадаючых забраць яго ў сваё карыстанне. Напрыклад, Беларускі патрыятычны саюз моладзі намагаўся стварыць там культурна-забаўляльны цэнтр. Тым не менш мы здолелі адстаяць будынак. І дарэмна.

Сёння гэта месца – адзінае ў цэнтры горада, дзе можна стварыць музей еўрапейскага класа, іншай пляцоўкі горадабудаўнічая сітуацыя не дазваляе. А музей нельга пабудаваць на ўскрайку, у Сухараве ці Малінаўцы, такой практыкі ў свеце няма. Калі не сёння, дык заўтра ці паслязаўтра рэканструкцыя пачнецца, і мы гэта месца павінны ўратаваць. І міністр культуры Л.Гуляка цалкам падтрымлівае наша меркаванне.

– Кінатэатр быў перададзены Міністэрству культуры Пастановаю Савета Міністраў для рэканструкцыі пад музей, але ў дадатак Мінгарвыканкам перадаў у распараджэнне музея і сквер вакол былога кінатэатра.

– Мы разам з галоўным архітэктарам музея Л.Маскалевічам прыклалі шмат намаганняў для стварэння цікавага праекта Музея сучаснага мастацтва, спрачаліся, выбіралі сярод розных варыянтаў, урэшце знайшлі пэўную згоду. Мы зыходзілі з таго, што наш музей – музей будучага. І трэба прадугледжваць умовы яго існавання ў будучыні. Гэта павінен быць не акадэмічны будынак, а нейкая рухомая структура, якая б рэальна дазваляла сінтэз мастацтваў ад паэзіі і музыкі да перформансаў. Мы спланавалі залы самага рознага памеру, прадумвалі магчымасць іх лёгкай перапланіроўкі. На апошнім паверсе для рухомасці экспазіцыі прадугледжаны канструкцыі сцен, якія механічна могуць павялічваць ці памяншаць памяшканне, змяняць прастору выставы. Нават кафэ ў будынку спраектавана так, каб дазваляць праводзіць там тэатральныя ці мастацкія акцыі.

Таму я ў свой час звярнуўся да тагачаснага мэра Мінска спадара Ярмошына з просьбай перадаць у наша распараджэнне сквер вакол кінатэатра, які можна ўключыць у культуралагічную дзейнасць музея. Многія мастацкія акцыі маглі б выходзіць са сцен будынка на прастору ці наадварот. Вакол сквера будзе прыгожая агароджа, фантан, скульптурныя кампазіцыі.

– Ці ўлічваўся вопыт замежных краінаў пры праектаванні новага будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва?

– Калі я сам бываў за мяжою, першае, на што звяртаў увагу, – гэта музеі сучаснага мастацтва. Напрыклад, у Антверпене я крокамі вымераў плошчу такога музея. Цікавы музей Людвіга ў Кёльне, названы імем прадпрымальніка, які яго заснаваў, там сабраны і авангардны жывапіс, і відэо, і інсталяцыі. Канешне, такі вялікі музей нам не пабудаваць, але мы можам мець таксама вельмі сучасны па архітэктуры і ўнутранаму абсталяванню будынак.

– Так хочацца памарыць... Як новы будынак музея паглыне сцены старога кінатэатра, яго плошча павялічыцца ў сем разоў, як з'явяцца нарэшце залы з рухомымі канструкцыямі для выставаў, вялікія прыстасаваныя фондасховішчы, і галоўны захавальнік музея не будзе непакоіцца, што непапраўна папсуюцца карціны, калі раптам у кватэры наверсе прарве ваду...

– Пакуль што прадметна рэканструкцыя музея нікога не цікавіць. І нібыта нікому яна не патрэбная. Але гэта трэба будучыні, нашым дзецям і ўнукам. Глядзіце, які высокі імідж атрымаў музей за гады свайго існавання, гэта бачна па штодзённай колькасці наведвальнікаў.

Сёння музей здымае свае памяшканні на праспекце Скарыны, 47, у горада, які выступае ў асобе ЖРЭА і Адміністрацыі Савецкага раёна. Музей з'яўляецца бясплатным арандатарам, мы павінны аплачваць толькі камунальныя паслугі. Але своечасова рабіць гэта мы не ў стане. Музей, як дзяржаўная структура, залежыць ад фінансавання Міністэрствам культуры Беларусі, ад адносінаў да нас казначэйства.

У нас скончыўся пяцігадовы тэрмін арэнды памяшканняў, і мы, хоць і не па сваёй волі, але з'яўляемся даўжнікамі. Нам было прапанавана: "В срок до 25.01. сдать занимаемое помещение по ул. Красной, 22 (юрыдычны адрас музея – **Рэд.**), по акту приёма-передачи, составленному с участием представителей сторон". Бо іначай "объединение обратится в Хозяйственный Суд о Вашем выселении".

У фондах музея знаходзіцца сёння звыш 1800 твораў мастацтва, якія з'яўляюцца дзяржаўнай каштоўнасцю на мільярды рублёў. Дык пра якую здачу ключоў ідзе размова? Тая самая адміністрацыя раёна хоць бы пацікавілася маштабам дзейнасці музея. Выселіцца музей можа толькі ў рэканструяванае памяшканне кінатэатра "Беларусь", таму што сёння іншага прыстасаванага месца, якое адпавядала хоць бы мінімальным патрабаванням музейнай дзейнасці, у Мінску няма.



Існуючыя інтэр'еры ў сённяшнім будынку музея.

Яшчэ ў пазамінулым годзе нам давялося адстойваць свае правы ў гаспадарчым судзе з-за несвоечасовай выплаты музеем камунальных плацяжоў. Але ж грошы музей не дастае з уласнай кішэні. Дзяржава ў асобе Міністэрства фінансаў не выдзяляе Міністэрству культуры неабходных рэсурсаў, да таго ж нават выдзеленыя грошы затрымліваюцца казначэйствам да двух месяцаў па плацёжных патрабаваннях. Іншых даходаў музей не мае. На жаль, падобныя праблемы з фінансаваннем тычацца не толькі Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, але і іншых структураў дзяржаўнага падначалення.

За няўплату ў нашым музеі неаднаразова адключалі тэлефоны. Адзінае, чаго нельга зрабіць, гэта адключыць цяпло і электрычнасць, бо над намі знаходзіцца жылы дом. Праблема ў нашай сітуацыі ў тым, што сапраўды існуе такі дакумент, які дазваляе ўласніку не працягваць дагавор з арандатарам, калі ён не разлічыўся да канца дзеяння дагавору. Таму на сённяшні дзень музей аказаўся ў безвыходным становішчы. Выратаваць сітуацыю можа толькі сама дзяржава, якая павінна давесці да гарадскіх уладных структураў, што праца Музея сучаснага выяўленчага мастацтва – справа дзяржаўная і тут ёй па магчымасці трэба спрыяць і дапамагаць, а не прапаноўваць скасаваць яе простым высяленнем на вуліцу.

– Штогод калекцыя музея павялічваецца. Але ў асноўным за кошт падораных твораў. Якія фінансавыя магчымасці і перспектывы мае музей на будучыню ў дачыненні да сваёй калекцыі?

– Прывяду некаторыя лічбы. За 1998 год мы закупілі 41 твор мастацтва, 8 атрымалі ў падарунак. За 1999 год мы набылі ўжо 60 адзінак і атрымалі 45 падарункаў. За 2000 год суадносна 57 і 42, за 2001 –37 і 22. Самы паказальны ў гэтым сэнсе 2002 год: мы набылі толькі 31 твор, а атрымалі ў падарунак – 277. Прычым музей рэдка калі закупляў некалькі твораў аднаго і таго ж мастака. Гэта робіцца спецыяльна, каб нават у такіх



Праект габеленавай залы.

складаных фінансавых умовах сфарміраваць разнастайную мастацкую калекцыю. За кошт падарункаў мы маем таксама творы з далёкага замежжа і расійскіх мастакоў.

На працягу ўсіх гадоў існавання музея я часта ставіў пытанне, каб у самым пачатку года мы ведалі, колькі грошай маем на закупку твораў. Мы можам быць незадаволенымі гэтай сумай, але ў любым выпадку мы атрымалі б магчымасць планаваць папаўненне сваіх фондаў. Але такая сістэма застаецца толькі пажаданнем, якое яшчэ ніводнага разу не спраўдзілася.

Тым не менш мы адбіраем працы для закупкі на выставах і ў майстэрнях. Тое-сёе купляем за кошт спецыяльных прэзідэнцкіх грантаў, якія дзелім з Нацыянальным мастацкім музеем. У мінулым годзе гэта сума склала 80 мільёнаў рублёў на два музеі. Гэта зусім мала. Таму і цану вызначаем нізкую, каб набыць больш твораў, і гэта, натуральна, выклікае незадаволенасць аўтараў. Некаторыя творы чакаюць грошай на закупку па два-тры гады. Нашаму музею, які павінен паспець ахапіць усе мастацкія дасягненні сучаснасці, 20-30 твораў, набытыя за год, не дазволяць скласці шырокую мастацкую панараму. Выратоўваюць дабрачынныя ахвяраванні і падарункі мастакоў.

– А ці мае сам музей магчымасць нейкім чынам зарабляць грошы?

– На жаль, вельмі мала. Пытанне гэта для нас балючае. Чатыры гады ўваход на выставы быў свабодны. Я лічыў і лічу, што гэта было правільна, таму што ў нас няма інфраструктуры музея – пастаяннай экспазіцыі, як у Нацыянальным мастацкім музеі, а самае галоўнае – таму што наш музей прапагандуе рухомую, сучасную мастацкую панараму, у якой задзейнічана моладзь, студэнты. А гэта самая сацыяльна неабароненая частка грамадства. Але год таму музей быў абавязаны зрабіць платны ўваход. Кошт білетаў мы зрабілі ўдвая ніжэй, чым нам было прапанавана. Усё ж гэта не спосаб зарабляць грошы, тым больш што мы павінны былі ўвесці штатную адзінку касіра. Колькасць гледачоў пасля ўвядзення ўваходных білетаў значна знізілася. А гэта азначае, што функцыі па папулярызацыі сучаснага мастацтва недастаткова выконваюцца.

– Нацыянальны мастацкі музей знайшоў у такой сітуацыі выйсце. Ён мае спонсара...

– На вялікі жаль, у нас падобнага спонсара не знайшлося. А сёння самы даходны "бізнес" для дзяржаўнай структуры – здаваць у арэнду свае памяшканні. Мы, як бясплатныя арандатары, не маем права гэта рабіць. Практычна не займаемся і камерцыйнымі выставамі. Праўда, у кінатэатры "Беларусь" некалькі дзесяткаў метраў у нас арандуюць, хаця там няма ні цяпла, ні святла, ні вады.

Адзіная сістэма, якая ў нас добра спрацоўвае, – гэта падарунак. Мастак, якому музей прадастаўляе залу для выставы і дапамагае зрабіць экспазіцыю, дорыць яму адзін твор па выбару музейных супрацоўнікаў. Такім чынам нашы фонды папаўняюцца творамі, якія мы не змаглі б набыць самастойна з-за іх вялікага кошту. Не супраціўляюцца і аўтары, бо для іх гэта таксама гонар – захаваць твор у калекцыі Музея сучаснага выяўленчага мастацтва.

– Музей не адчувае недахопу ў жадаючых экспанавацца ў яго сценах. Тут заўжды было не менш за два адкрыцці новых выстаў у месяц.

– У нас толькі дзве залы, але яны вельмі ўтульныя. З фінансавай дапамогай майго сябра – нямецкага мастака, прафесара Уда Шэля – перад яго персанальнай юбілейнай выставай, якую ён наважыўся зрабіць у Мінску два гады таму, і сіламі нашых супрацоўнікаў мы перафарбавалі сцены з шэрага ў белы колер.

Калі ж звярнуцца да статыстыкі, можна ўбачыць, як разгорталася выставачная дзейнасць музея за ўсе пяць гадоў існавання. З 18 мая 1998 г. у музеі і па-за яго межамі адбыліся 23 выставы, у 1999 г. іх было ўжо 45, у 2000 г. – 50, у 2001 г. – 28, у 2002 – 40. Гэта вельмі неблагія лічбы.

Музей ладзіць выставы як беларускіх, так і замежных мастакоў. Мы імкнемся паказаць увесь спектр развіцця і пошукаў сучаснага мастацтва, ад рэалістычнага да канцэптуальнага. Музей праводзіць і перасоўныя выставы ў гарадах Беларусі, удзельнічаў у многіх днях культуры ў розных краінах свету. Так, у 2002 г. музей падрыхтаваў выставы сучасных беларускіх мастакоў да дзён культуры Беларусі ў Парыжы (цэнтр П'ера Кардэна), у Кіеве, Санкт-Пецярбурзе.

– Наколькі вялікі калектыў працуе ў музеі?

– У музеі цяпер працуе 35 чалавек, калі лічыць усіх – ад дырэктара да прыбіральшчыцы. Аддзел выстаў запоўнены цалкам, там працуе 5 чалавек. Варта сказаць, што нашы супрацоўнікі, як і ва ўсіх музеях, атрымліваюць мізэрныя грошы. Напрыклад, старшы навуковы супрацоўнік мае аклад у 79 тысяч. А працуюць у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва пераважна маладыя людзі, якія маюць сем'і, дзяцей. І калі б мы не мелі нейкай магчымасці падтрымліваць іх прэміяй ці матэрыяльнай дапамогай, гэта праца стала б іспытам на выжыванне.

– Наша мастацтвазнаўства надзвычай беднае на даследаванні сучасных тэндэнцый у выяўленчым мастацтве. Няма адпаведных альбомаў, грунтоўных выданняў. Як вы лічыце, ці не павінен сёння гэту навуковую функцыю узяць на сябе Музей сучаснага выяўленчага мастацтва, які, па сутнасці, гуртуе вакол сябе новыя мастацкія кірункі і імёны?

– Згодзен па сутнасці справы. Але мы жывём у рэальных абставінах. У структуры музея закладзены навуковы аддзел. Аднак пакуль няма адпаведных спецыялістаў, каб ён працаваў на поўную моц, не гаворачы пра фінансаванне якіх-небудзь навуковых выданняў. Мастацтвазнаўчае аддзяленне Беларускай акадэміі мастацтваў рыхтуе толькі першыя выпускі дзённага мастацтвазнаўчага аддзялення. Некалькі выпускнікоў ужо працуюць у аддзеле выстаў нашага музея. А колькі часу трэба, каб ім набрацца вопыту, абараніць дысертацыі. Мастацтвазнаўчыя кадры – пытанне вельмі балючае для рэспублікі.

– Ад пачатку заснавання Музея сучаснага выяўленчага мастацтва стаяла пытанне, ці не зробіцца праблемай падзел выставачнай тэматыкі паміж ім і Нацыянальным мастацкім музеем, які досыць часта экспануе выставы сучаснага мастацтва?

– Пэўная розніца існуе паміж выставамі ў Нацыянальным мастацкім музеем і тымі, што ладзяцца ў нас. І яна з часам павялічваецца. Дарэчы, канфрантацыі паміж двума музеямі не адбылося. З самага пачатку мы гаварылі пра тое, што Нацыянальны мастацкі музей, як структура больш акадэмічная, павінен прадстаўляць гісторыю мастацтва, дзеячаў, якія ўжо заявілі пра сябе. Музей сучаснага выяўленчага мастацтва павінен быць накіраваны на мастацкую моладзь, прапаноўваць новыя імёны, новыя тэндэнцыі, нешта спрэчнае і нечаканае. Думаю, у Нацыянальным мастацкім музеі нічога спрэчнага быць ужо не можа.

У перспектыве – напрыклад, гадоў праз пяцьдзесят – сабраную калекцыю нашага музея можна было б перадаваць у Нацыянальны мастацкі музей – ужо як гісторыю выяўленчага мастацтва. А Музей сучаснага выяўленчага мастацтва павінен і далей займацца працэсам развіцця мастацтва свайго часу.



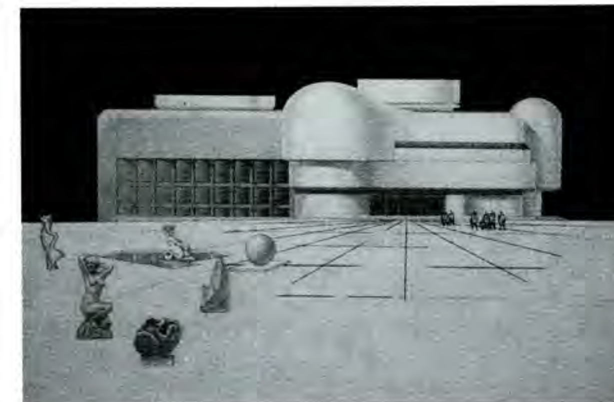
КАМЕНТАРЫЙ
Пра тое, якім будзе новы будынак Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, разважае галоўны архітэктар праекта Леанард МАСКАЛЕВІЧ:

__Леанард Віктаравіч Маскалевіч__ – кіраўнік творчай майстэрні, заслужаны архітэктар Беларусі, прафесар.

– Мой творчы пошук быў накіраваны на тое, каб знайсці новае ў знешнім абліччы будучага Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, значна павысіць якасць і эканамічнасць праектных вырашэнняў. Стварэнне такога музея – вельмі важная задача, я адчуваю яе як падняцце прэстыжу нашай дзяржавы і культуры ў свеце. Не сакрэт, што за апошняе дзесяцігоддзе ў многіх дзяржавах свету ўвага да будаўніцтва музеяў узрасла. У Амерыцы, напрыклад, іх колькасць павялічылася ў паўтара-два разы, сёння іх налічваецца ў краіне тысячы. І кожны з іх актыўна працуе і прыносіць немалы прыбытак.

Музей сучаснага выяўленчага мастацтва задуманы як унікальны комплекс, дзе будуць не толькі выставачныя плошчы і вялікія фондасховішчы, але будзе месца і магчымасць нала-









Праектныя распрацоўкі новага будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва (стар. 17–18).



Існуючыя інтэр'еры ў сённяшнім будынку музея. П.Жураўлёў. Скульптура «Маладзік». Бронза.

дкваць навукова-даследчую працу, публічныя лекцыі, канцэрты, кінапрэм'еры, заняткі па інтарэсах, дзіцячую студыю і г.д. Для мяне як архітэктара праектаванне такога музейнага будынка надзвычай цікавае. Тут можна праявіць творчую фантазію, таму што музей аб'ядноўвае шматфункцыянальныя прасторы, архітэктурныя формы, прыёмы асвятлення, матэрыялы. Такі будынак успрымаецца і як нейкі культурны сімвал, вобразны пачатак, словам, музей – самая адпаведная тэма для наватацый і авангардных ідэй. Думаю, што ўрэшце і сам будынак прадстане перад гледачамі як своеасаблівы экспанат. Дарэчы, праект, выкананы аўтарскім калектывам творчых майстэрняў, атрымаў у 2000 г. на конкурсе Сертыфікат інтэрнацыянальнай акадэміі архітэктуры за архітэктурную навізну.

Праектаванне музея мела пэўныя складанасці і асаблівасці. Найперш – тое, што будынак размяшчаецца над абодвума тунелямі лініі метро Няміга – Фрунзенская. І таму для ўмацавання падмурка будзе пракладзена жалезабетонная пліта таўшчынёй 600 мм. Па-другое, кінатэатр "Беларусь" знаходзіцца нібы ў "яме", і мы мусілі гэта ўлічваць у плане рэканструкцыі. Справа ў тым, што неабходна было захаваць не менш за 50% сцен кінатэатра "Беларусь" і выкарыстаць іх у якасці ўнутраных. А непасрэдна музейны будынак "падняць" зрокава над зямлёю з дапамогай архітэктурнага вырашэння. Таму будучы музей будзе мець падземны цокальны паверх і яшчэ тры паверхі над зямлёю. Агульная плошча зямельнага ўчастка складае 1,5 гектара, і для стварэння вакол музея выразнага месца для скульптурнага парку таксама неабходна падсыпаць зямлю пад будынкам музея. У праекце мы ўлічвалі, што пры сённяшнім узроўні урбанізацыі на Юбілейнай плошчы трэба спраектаваць таксама падземную пляцоўку для гандлёва-выставачнага цэнтра з аўтастаянкай на 200 машын для Цэнтральнага раёна г. Мінска.

Памеры будынка Музея сучаснага выяўленчага мастацтва значныя: 66 на 87 метраў пры вышыні 15 метраў. Аб'ём памяшкання павялічыцца з 7062 куб.м кінатэатра да 59225 куб.м музея. Цэнтральным кампазіцыйным і аб'ядноўным элементам стане трохсветлавая прастора-атрыум, дзе будзе створана габеленавая зала і вывешаны "Габелен стагоддзя" А.Кішчанкі. Знешне і ўнутры будынак будзе ўпрыгожаны сучаснымі матэрыяламі. Шкляныя часткі купала і атрыума плануецца выканаць з лёгкіх металічных канструкцый і празрыстых плітаў Capilarglas "Okalux", якія забяспечваюць абарону ад інфрачырвоных выпраменьванняў і раўнамерную цеплаахову. Ліфт таксама будзе зроблены са шкла, і пры пад'ёме на ім чалавек будзе мець магчымасць свабоднага агляду ўсіх паверхаў.

Выставачныя залы для жывапісу, графікі, скульптуры, дызайну, архітэктуры, конкурсных праектаў, фота- і кіназдымак, шматфункцыянальныя і канферэнц-залы – скрозь па ўсіх паверхах, як і фондасховішчы. Цікавая дэталь: на трэцім паверсе выставачная зала будзе мець рухомыя канструкцыі ўнутраных сцэнаў, што дазволіць рабіць любыя эксперыменты з заламі экспазіцый.

Знешне музей будзе мець вельмі выразную архітэктурную форму, якая дапаможа яму вылучыцца ў тыпавым гарадскім асяроддзі, забудаваным у 1950 – 80-ыя гады. Знешні белы колер забяспечыць абліцоўка плітамі "Lucoban" па металічным каркасе, якія самі па сабе маюць белы колер і пластычную структуру.

Я спадзяюся, што мінчане ўбачаць-такі калі-небудзь прыгожы белы гмах Музея сучаснага выяўленчага мастацтва з гладкімі плоскасцямі прамых і выгнутых сценаў, з рытмікай рознавысокіх апораў, з квадратамі вітражоў на фасадзе. Усё гэта накіравана на стварэнне вобразнасці ў знешнім абліччы музея, сімвалізму, знакавага характару архітэктурных формаў, высакароднасці і навізны.

Матэрыял падрыхтавала Наталля ШАРАНГОВІЧ.

Праламленне мастацкіх традыцый у маляванках Язэпа Драздовіча

Аксана КОЎРЫК

Паводле асабістага сведчання Язэпа Драздовіча, што захавалася ў ягоных дзённіках, ён распачаў працу над маляванымі дыванамі ў імкненні паспрыяць «развіццю ў народзе мастацкага эстэтычнага пачуцця»[1] ўлетку 1934 года. Занятку гэтаму, як вынікае з дзённікавых запісаў, ён аддаваўся ўсёй душою, не шкадуючы ні часу, ні сілаў і не надта пры гэтым хваляваўся, а хутчэй, згодна з натурай сваёй, проста не задумваўся ўсур'ёз пра матэрыяльны бок справы. Мізэрны фінансавы вынік ягоных высілкаў («Усяго разам за вясну, лета і восень зрабіў 25 штук дываноў, а зарабіў, не лічачы расходаў на фарбы, алей і інш., – 81 залатоўку»[2]), а разам з тым нястача, нават жабрацтва, не пазбавілі мастака ні энтузіязму ў ягонай творчай дзейнасці, ні страснай перакананасці ў вялікай сацыяльна-пераўтваральнай ролі мастацтва. У гэтых адносінах ён быў, напэўна, сапраўдным сынам свайго часу, што спарадзіў нябачаныя па сваёй моцы працэсы сацыяльнай трансфармацыі і стаў эпохай з'яўлення самых разнастайных утопій у літаратуры і мастацтве і нават цэлых аб'яднанняў, што ставілі задачу радыкальнай перабудовы грамадства сродкамі мастацтва.

Кранальная наіўнасць, безабароннасць перад жыццёвымі выпрабаваннямі – і разам з тым стайчыня да іх адносіны; адчуванне трагічнасці жыцця, усведамленне адзіноты і забытасці разам з надзвычайнай перакананасцю ў сваім абранніцтве; карпатлівасць і грунтоўнасць у збіранні і фіксацыі помнікаў прыроды і нацыянальнай культуры і пры гэтым неверагодны палёт фантазіі ў стварэнні ўласнай «Тэорыі паходжання планет сонечнай сістэмы», – усё гэта аб'ядналася ў гэтай унікальнай асобе.



Краявід з замкам. Тэмпера, 1939. 142 x 191.

Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісцам, рэзчыкам па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікам, лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам геалогіі, гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурных утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранная дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.

Язэп Драздовіч быў мастаком – графікам і жывапісцам, рэзчыкам па дрэву, археолагам, паэтам, пісьменнікам, лінгвістам, педагогам, публіцыстам, даследчыкам геалогіі, гісторыі, архітэктуры, фальклору і этнаграфіі роднага краю, аўтарам незвычайных выяўленчых і літаратурных утопій, але найперш – патрыётам, бо ўся шматгранная дзейнасць вялася дзеля перамогі ідэі нацыянальнага адраджэння.

Да пачатку 1990-ых гадоў у друку з'явілася цэлая серыя публікацый, прысвечаных творчасці Язэпа Драздовіча і, у прыватнасці, яго маляванкам. У адной з іх мастацтвазнаўца Т.Гаранская далучыла маляванкі Я.Драздовіча да прафесійнага жывапісу па матывах беларускіх маляваных дываноў[3] і адзначыла: «Новае, што ўнёс Драздовіч у дывановы роспіс, – гэта размяшчэнне ў цэнтральнай частцы палатна архітэктурнай выявы». І далей: «Узоры беларускага дойлідства ўводзіліся ў казачны, рамантычны сюжэт. Такім чынам захоўваўся асноўны прынцып маляванага дывана: рама з кветак абламоўвае акно ў таямнічы, чароўны, малавядомы свет, народжаны космасам»[4]. Я.Драздовічу, па меркаванню аўтара артыкула, «удалося інтэрпрэтаваць традыцыю, не парушаючы «канона», які як код, як знак, як элемент народнага арнаменту не паддаецца хуткай, павярхоўнай дэшыфроўцы»[5].

Адметна, што з гісторыка-мастацкага гледзішча Т.Гаранская ахарактарызавала значэнне работ Я.Драздовіча двaякім чынам, паказаўшы неадназначнасць узаемаадносінаў аўтара з усталяванай да яго традыцыяй дыванoвага роспісу. З аднаго боку, ён выступае як прафесіянал-наватар, які ўзбагаціў маляванкі новымі змястоўнымі элементамі: архітэктурнымі выявамі помнікаў нацыянальнага дойлідства, а з іншага, ён – майстар-традыцыяналіст, які захаваў народную, устойліва-паўтаральную кампазіцыйную схему, вызначаную аўтарам артыкула як «канон». Аднак абсалютна дакладна адзначаная Т.Гаранскай дыялектычнасць суадносінаў варыятыўнасці і ўстойлівасці ў работах мастака робіць усё ж праблематычным адназначнае прызнанне яго як прафесіянала ў сучасным сэнсе – як жывапісца, што ў поўнай меры засвоіў і ўжывае прыёмы і традыцыі акадэмічнай школы жывапісу. Хутчэй гэта наблізіла Драздовіча да народных майстроў, для работ якіх было ўласцівае спалучэнне паўторнасці і зменлівасці. З іншага боку, стылізацыя народнай «манеры» і ў той жа час адыход ад яе, дынамічны дыялог з традыцыяй выяўляюць у творчасці Я.Драздовіча нейкае інтуітыўнае прадчуванне эстэтыкі постмадэрнізму.

Думаецца, гэта можа быць часткова абумоўлена свядомай устаноўкай Драздовіча на захаванне і стылізацыю «жанру» народных дываноў роспісаў з іх плоскаснасцю і агульнай арнаментальнасцю, што выдае знешні характар яго стаўлення да гэтай традыцыі. Пры гэтым Я.Драздовіч узбагачае гэты жанр навацыямі, прыўнесенымі з «высокага» мастацтва, а ме-

Коўрык Аксана Аляксандраўна – *мастацтвазнаўца. Скончыла аддзяленне гісторыі і тэорыі мастацтва Маскоўскага дзяржаўнага універсітэта. Старшы выкладчык кафедры мастацтвазнаўства факультэта мастацтваў ЕГУ.*

навіта еўрапейскага станковага жывапісу. Яны праяўляюцца найперш у разбурэнні адзінай дэкаратыўнай плоскасці выявы і ўвядзенні ў дывановыя роспісы глыбіннасці, трэцяга вымярэння.

Сярод некалькіх дзесяткаў маляваных дываноў Я.Драздовіча, якія захаваліся (найчасцей падпісаных і датаваных, што адрознівае іх ад маляванак народнага паходжання[6]), прысутнічаюць работы, прынцыпова адрозныя ад традыцыйных і паводле сваёй кампазіцыйнай будовы. Сярод іх, па-першае, вылучаецца група так званых «букетных» дываноў, на якіх у цэнтры выяўленчай плоскасці знаходзіцца букет кветак у атачэнні пышнай раслiннай гірлянды, размешчанай па краі вырабу. Па свайму асноўнаму выяўленчаму матыву, як і па агульнаму характару кампазіцыі, пабудаванай па прынцыпах цыклічнай замкнёнасці і іерархічных адносін галоўнага, маштабна вылучанага «сярэдніка» і «падначаленага» краю, яны бліжэй за ўсё да сапраўдных народных дываноў, створаных рукамі невядомых сялянскіх майстрых у міжваенны перыяд і пасля Другой сусветнай вайны і сабраных падчас экспедыцый у 1970-ыя – 1980-ыя гг.

Іншая, большая група маляваных дываноў, у якіх найярчэй праявілася творчая манера Драздовіча, прадстаўляе тыя самыя кампазіцыі, пра якія пісала Т.Гаранская і якія мы хацелі б вызначыць як маляванкі «медальённага» тыпу. На іх у цэнтры, або ў абрамленні багатай гірлянды-аблямоўкі, або фланкіраванае па бакавінах двума пышнымі букетамі, размяшчаецца «акно-медальён» рознай велічыні і формы з выявамі таямнічых начных далячыняў, марскіх панарам ці архітэктурных пейзажаў. Павелічэнне памераў і вар'іраванне канфігурацыі «акна-сярэдніка», а таксама залежна ад яго і формы ўсяго вырабу, якая ў позніх работах мастака моцна выцягваецца па гарызанталі, істотна вызначае эвалюцыю дываноў гэтай групы.

Нагадаем, што менавіта такую кампазіцыйную схему Т.Гаранская характарызавала як «кананічную», устойліва прысутную ў народных маляванках, хоць матэрыялы, сабраныя ў экспедыцыях, арганізаваных спецыяльнай камісіяй Саюза мастакоў БССР у канцы 1970-ых гадоў, абвяргаюць сцвярджэнне. Мы ж лічым, што выкарыстанне гэткай «медальённай» кампазіцыі для маляваных дываноў было творчай знаходкай самога Я.Драздовіча, прычым узятай ім з арсенала формаў класічнага ўжытковага мастацтва, а дакладней, тканай дэкаратыўнай шпалеры эпохі позняга Адраджэння і Новага часу.

Такія «медальённыя» кампазіцыі бяруць свой пачатак яшчэ ў дэкаратыўным мастацтве антычных Грэцыі і Рыма[7]. Там яны ўяўлялі сабой змешчаныя ў цэнтры шырокай геаметрычнай арнаментальнай аблямоўкі або лаўровага вянка (так званы тып imago clipeata) выявы багоў алімпійскага пантэона, абагоўленых герояў, міфадэманічных істотаў накшталт Медузы Гаргоны, што выконвалі функцыі абярога, а пазней і раннехрысціянскіх сімвалаў сакральнага характару. Пачынаючы з эпохі Аўгуста (мяжа I ст. да н.э. – I ст. н.э.), у дэкаратыўных роспісах кандэлябрнага тыпу з'яўляюцца так званыя «пейзажныя буколікі», сцэнкі ідылічнага жыцця на прыродзе з пастухамі, што мірна граюць на свірэлях, і статкамі, што пасуцца сярод зараснікаў (адзін з першых варыянтаў вобраза раю ў выглядзе цудоўнага гаю або саду, які спарадзіла урбаністычная цывілізацыя Рыма). Такія сцэнкі былі ўкампанаваныя ў прастакутную або квадратную рамку, аздабляліся па баках лёгкімі, «кандэлябрнымі» арнаментамі і змяшчаліся ў цэнтры гладкай, манахромна пафарбаванай сцяны, часта побач з выяўленымі тут жа ў ілюзіяністычнай манеры «шнурамі», на якіх яны «віселі». (Тым самым выява імітавала прадмет, г. зн. саму карціну, што вісела на сцяне.) Новы ўсплёск папулярнасці такіх дэкаратыўных выяваў прыпадае на перыяд з канца XV – пачатку XVI стст., пасля адкрыцця археалагічных парэшткаў Залатога дома Нерона, пры аздабленні якога яны шырока выкарыстоўваліся ў роспісах сцен і столяў. З гэтага часу і да сярэдзіны XVIII ст. «медальённыя» кампазіцыі набываюць свой канчаткова завершаны выгляд і шырока распаўсюджваюцца – найперш на шпалерах знакамітай ткацкай мануфактуры Габелена, з'яўляюцца і ў вырабах іншых дывановых мануфактур Францыі, Фландрыі, Іспаніі.



У маляванках Я.Драздовіча, дзе пейзажны сярэднік фланкіраваны парай буйных вазонаў або пышнымі букетамі, як бы аб'ядноўваюцца дзве мастацкія схемы, што прыйшлі з розных пластоў культуры, прычым не толькі ў кампазіцыйным, але і ў зместавым плане. З аднаго боку, гэта шырока вядомы ў еўрапейскім народным мастацтве матыў – традыцыйны сялянскі вазон з кветкамі, а з іншага боку – «медальённая» схема класічнага дэкаратыўнага мастацтва.

(Праўда, і сам выяўленчы матыў вазона, адзін з позніх варыянтаў сімвалічнага вобраза «сусветнага дрэва», быў характэрны для развітой грэчаскай, а потым і рымскай антычнай цывілізацыі. У народным мастацтве паўднёвай Еўропы ён быў вельмі папулярны і захаваўся да нашых дзён, а ў сялянскім мастацтве беларусаў з'явіўся даволі позна, бліжэй да канца XIX стагоддзя, магчыма, пад уплывам «сядзібнага», г.зн. больш камернага і таксама ў пэўным сэнсе пастаральнага варыянта шляхецкай культуры[8].)



Краявід з млынам. *Дыван для сясцёр Валошак. Алей, 1936. 125 x 192.*

Месячная ноч. *Алей, 1937. 130 x 200.*

Аднак калі ў традыцыйных арнаментальных маляванках вазон або букет кветак (сімвал дабрабыту і спакою ў доме) з'яўляецца галоўным выяўленчым матывам і пануе ў цэнтры кампазіцыйнага поля, дык у работах Драздовіча іх кампазіцыйны, а значыць, і сэнсавы статус зменены на супрацьлеглы. Тут яны выконваюць ролю дэкаратыўнага абрамлення пры дамінуючым значэнні выкананага ва ўмоўна-рэалістычнай манеры жывапіснага «сярэдніка».

Характэрна, што Драздовіч выбіраў для сваіх работ пэўныя, часта мала адрозныя паміж сабой сюжэты, найчасцей пейзажныя накцюрны. Паўзмрок ночы, што надае таямнічасць і недагаворанасць усяму, разам з няпэўнасцю саміх ландшафтаў, толькі часткова пазнавальных па знаёмых рысах замка або палаца, – сюжэт, які ўключае ў сябе элементы ўсіх трох міфалагічных узроўняў быцця: неба, зямлі (дакладней, парослых лесам пагоркаў) і вады[9]. Ён жа ўключае расліны, жывёл, у позніх работах і чалавека – напрыклад, дзяўчыну, што ідзе па дарозе, пераходзіць масток або сядзіць, нахіліўшыся над вадой. Усё гэта стварае метафарычны вобраз «іншага» свету, які недасяжны для чалавека і ў той жа час увасабляе гарманічную ўладкаванасць, дасягненне якой і ёсць універсальны сэнс чалавечага жыцця. І гэты ж вобраз уяўляе сабой вядомы ў фальклоры вобраз смерці і «таго свету».

У маляваных дыванах Драздовіча змена традыцыйнай кампазіцыйнай схемы суправаджаецца трансфармацыяй іх зместу і вобразнай сутнасці. Спалучэнне формаў умоўна-арнаментальных, што мелі чыста дэкаратыўнае значэнне, і наглядна-ілюзіяністычных, якія ўвасаблялі праўду жыцця ў формах самога жыцця, не толькі было прынцыповым наватарствам для сялянскіх карыстальнікаў: яно стварала дадатковы надзвычай яркі псіхалагічны эфект, адчуванне нібыта непасрэднага назірання цуду – перанясенне ў думках у таямнічы і цудоўны «рай», «чароўнае царства». І тое, што ў Драздовіча цудоўнаму «лепшаму свету» надаюцца рысы роднай прыроды або прыкметы «сівой і слаўнай даўніны», міфічнай «лепшай долі», толькі дадавала яму чароўнасці і прыцягальнасці ў вачах захопленых гледачоў.

У той жа час мы можам гаварыць і пра змену глядацкай парадыгмы або візуальнай устаноўкі ўспрымання. Яна праявілася ў спробе сумяшчэння і аб'яднання, з аднаго боку, пераважна актыўнага, дзейснага, больш непасрэднага ўспрымання работ, уласцівага так званай «фальклорнай» аўдыторыі, а з другога – больш пасіўнага, абстрактна-адасобленага, у цэлым больш характэрнага для «адукаванага» гледача.

Маляваны дыван – з'ява сама па сабе гібрыдная, кампрамісная. Што можа быць больш парадаксальнае за дыван, напісаны фарбамі на кавалку палатна? Хіба што ачаг з кацялком над неіснуючым агнём у каморцы старога таты Карла... Аднак у работах Драздовіча адбываецца пераўтварэнне імітацыі дарагога і моднага прадмета раскошы, недаступнага ў беднай, але ўжо ўведаўшай густы гарадской моды сялянскай хаце, ва ўвасабленне здзейсненай мары пра паўнату і вечную гармонію Быцця. І ў гэтым сэнсе спецыфіка рэакцыі глядацкай аўдыторыі нагадвае нам хутчэй пра фатаграфіі або творы кінематографа, чым уласна пра класічнае выяўленчае мастацтва, якое стала адной з крыніц натхнення аўтара, але аказалася занадта вузкім і таму пераадоленым новымі, узрослымі і якасна іншымі патрабаваннямі новага гледача да мастацтва новай эпохі, што дыктавала ўласныя правілы.

Пераклад з рускай мовы.

[1]Цыт. па: Драздовіч Язэп Нарцызавіч. 1888 – 1954. Аўтар тэксту – Т.В.Габрусь. Мн., 1993. С. 22.

[2]Там сама. С. 23.

[3]Гаранская Т.Г. Традыцыі развіваюцца // Мастацтва. 1992. № 12. С. 50.

[4]Там сама. С. 51.

[5]Там сама.

[6]Гэта тлумачыцца ананімнасцю, пераважна пазаасобасным характарам творчага акта ў традыцыйным народным мастацтве.

[7]Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. Пер. с фр. М., 1982; Ornament. Общая история с 1450 года. М., Shoding Maurise, Howard, s.a. Орнамент всех времён и стилей. В 4 книгах. М., 1995.

[8]Сахута Е.М. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12. С. 42.

[9]Иванов В.В. Лес: мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1980 – 1981. Т. 2. С. 49 – 50.

ЗАБЫТАЕ ІМЯ

Нарыс пра жыццё і творчасць мастака Дзмітрыя Полазава

Фаіна ВАДАНОСАВА,
Ірэна КАРАНКЕВІЧ,
Уладзімір ЛЯХОЎСКІ

Дзмітрый Полазаў. Жывапісец, педагог, культурны дзеяч, які жыў і працаваў у Мінску ў пачатку мінулага стагоддзя, лічыўся ў інтэлігенцкім асяродку беларускай сталіцы ў 1920-ыя гады знаным мастаком і выкладчыкам. Блізкі знаёмы Янкі Купалы, ён першы ўвасобіў вобраз паэта ў жывапісе. Пасля таго, як Полазаў з'ехаў з Беларусі, імя яго надоўга забылася. Інтэлігенцыя Беларусі даваеннага часу – пакаленне складанага, трагічнага лёсу. Шмат хто падчас сталінскіх рэпрэсій будзе засуджаны на расстрэл, трапіць за краты ГУЛАГа, загіне на франтах сусветнай вайны, многіх парасцярушыць па ўсіх кутках Савецкага Саюза. Імёны гэтых людзей надоўга згубіліся ў гісторыі. І толькі ў апошнія гады даследнікі па каліўцу ўзнаўляюць іх жыццяпісы. "Збіраць пачнём зярно к зярняці..." – як сказаў некалі Купала. І хоць страчана шмат часу, ужо няма жывых сведкаў тых падзей і цяжка аднавіць усю праўду мінулага, у гістарычную і культурную прастору Беларусі гэтыя постаці вяртаюцца. Дзмітрый Полазаў быў мастаком. Яму пашэнціла больш, з яго здабыткаў збераглося галоўнае – мастацкія творы.

На працягу 1950 – 1960-ых гадоў у Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы былі перададзены калекцыя жывапісных і графічных работ, а таксама фотаздымкі Дзмітрыя Мікалаевіча, што зберагаліся ў яго самога і сям'і Шкляевых. Найбольшую каштоўнасць уяўлялі тры партрэты Янкі Купалы, створаныя ў пачатку 1920-ых гадоў. Адзін з іх, які раней захоўваўся ў Інстытуце беларускай культуры, быў вывезены падчас Другой сусветнай вайны нямецкімі акупацыйнымі ўладамі ў Германію і толькі ў 1945 г. вернуты ў музей, цяпер знаходзіцца ў залах сталай экспазіцыі. Два іншыя (амаль аднолькавыя), перададзеныя самім аўтарам у 1952 г., зберагаліся ў фондах музея. Таксама ў архіве музея захавалася ліставанне Дзмітрыя Полазава з Уладзіслава й Луцэвіч, жонкай Янкі Купалы, датаванае пачаткам 1950-ых гадоў. Менавіта Уладзіславе Францаўне, першаму дырэктару Купалаўскага музея, мы абавязаны тым, што значная частка творчай спадчыны мастака захавалася і цяпер даступная для вывучэння. Мастацкія творы, фотаздымкі і эпісталярый Дзмітрыя Полазава склалі надзвычай каштоўную музейную калекцыю.

Супрацоўнікі Купалаўскага музея першымі прычыніліся да вывучэння жыцця і творчасці Полазава. Адным з першых біёграфаў мастака быў Алесь Есакоў, вучоны сакратар музея ў 1960–1974 гг. Многія з ягоных матэрыялаў, якія раней не друкаваліся, выкарыстаны ў гэтай публікацыі. Падчас работы над зборнікам "Янка Купала ў беларускім мастацтве" (1958, складальнікі Уладзіслава Луцэвіч і Алесь Есакоў) адбываліся сустрэчы са старажыламі Мінска, занатоўваліся ўспаміны, даследавалася культурнае жыццё Беларусі і яе сталіцы ў даваенны час. Менавіта тады А. Есакоў запісаў цікавую размову з Уладзіславай Францаўнай пра яе сустрэчы з Полазавым у 1920-ыя гады: "Мне заўсёды здавалася, што Змітрок Мікалаевіч Полазаў,

Ваданосава Фаіна Аляксандраўна. *Скончыла Беларускую акадэмію мастацтваў. З 1972 г. працуе ў Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы, вядучы навуковы супрацоўнік. Аўтар публікацый па купалазнаўству і гісторыі культуры.*

Каранкевіч Ірэна Віктараўна. *Нарадзілася ў Архангельску (Расійская Федэрацыя), з 1984 г. жыве ў Мінску. Скончыла Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры (1999). Працуе мастацкім рэдактарам у выдавецтве «Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі».*

Ляхоўскі Уладзімір Віктаравіч. *Скончыў гістарычны факультэт Беларускага дзяржаўнага універсітэта (1993). Вядучы навуковы супрацоўнік Нацыянальнага архіва РБ, супрацоўнік Інстытута гісторыі НАН РБ. Аўтар публікацый па гісторыі культуры і асветы Беларусі, беларускага нацыянальнага руху канца XIX – першай паловы XX ст.*



Дзмітрый Полазаў. *Мінск. Пачатак 1920-ых гг..*

чалавек спакойнага, разважлівага характару, чалавек працавіты, вельмі падабаўся паэту. Ён гаварыў, што ў мастака ёсць хватка, настойлівасць і вострае вока. Ён схоплівае адразу, што яму трэба, але потым ужо над заўважаным шмат думае, разважае, высвятляе – ці характэрна тое, што ён убачыў у чалавеку. Так і ў Янкі. Ён часам верш напіша адразу. Потым яго сур'ёзна абдумвае, абмяркоўвае, шліфуе, шукае тых слоў, што менавіта сюды кладуцца. Такі падыход да творчасці іх і зблізіў – Полазава і Янку Купалу". У нарысе будуць выкарыстаны фрагменты ўспамінаў, згадкі розных людзей пра Полазава, яго сустрэчы з Янкам Купалам, іншымі вядомымі асобамі мінскага культурнага асяродка даваеннага часу. Пры падрыхтоўцы публікацыі былі выяўлены невядомыя раней архіўныя дакументы з Дзяржаўнага архіва Расійскай Федэрацыі, Нацыянальнага гістарычнага архіва і Нацыянальнага архіва Рэспублікі Беларусь, якія датычаць часу навучання Дзмітрыя Полазава ў Маскве і Пецярбургу, пра педагагічную і навуковую чыннасць мастака ў Мінску ў 1920-ыя гады.

Нарадзіўся Дзмітрый Полазаў 23 студзеня 1875 года ў г. Рослаўль Смаленскай губерні. Смаленшчына – колішняя зямля Вялікага Княства Літоўскага, беларуска-расійскае этнакультурнае памежжа, якое дало свету цэлую плеяду выдатных дзеячаў культуры, мастацтва, палітыкі. А Рослаўль –радзіма такіх знакамітых мастакоў і скульптараў, як Міхаіл Мікешын і Сяргей Канёнкаў. Канёнкаў, дарэчы, быў заўзятым таварышам Полазава яшчэ па Рослаўскай гімназіі. Бацька Дзмітрыя, Мікалай Аляксандравіч, заможны рослаўскі купец, паважаўся ў горадзе, бадай, як самы высокі грамадскі аўтарытэт і інтэлектуал. Прыхільнік ідэяў Льва Талстога (у сямейным архіве захоўвалася як рэліквія фотапаштоўка з выявай і дароўным надпісам пісьменніка; цяпер гэта ўласнасць Купалаўскага музея), ён лічыўся дэмакратам, чалавекам энцыклапедычных ведаў. А яшчэ быў Мікалай Аляксандравіч руплівым гаспадаром, трымаў уласную невялічкую мылаварню, выраблеў канапляны алей, меў вялікі сад і захапляўся селекцыяй пладовых дрэў. Полазаў-старэйшы прывіваў сваім дзецям свабодалюбства, вернасць сваім поглядам і жыццёвым прынцыпам. Праз яго "універсітэты" прайшлі многія маладыя людзі. У Рослаўлі так і казалі: "Каб што-небудзь ведаць, трэба прайсці універсітэт Полазава". Сяргей Канёнкаў, які ўсё жыццё быў удзячны Мікалаю Аляксандравічу за духоўнае настаўніцтва, у сваёй кнізе "Мой век" (Масква, 1971) успамінаў: "Полазаў з канца ў канец праехаў Расію, пабываў у Японіі, прайшоў Кітай і праз Сінгапур вярнуўся на радзіму... Мікалай Аляксандравіч Полазаў да ўсяго даходзіў сваім розумам, развіваючы сябе самаадукацыяй. Веды ён цаніў высока. Дзеці яго вучыліся. Сын Дзмітрый – у Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства. Дачка Вольга – у Пецярбургу на Бястужаўскіх курсах. На свае сродкі Полазаў пабудаваў у Клімавіцкім павеце дзве народныя школы і ўтрымліваў іх". У адказны момант Полазаў-старэйшы маральна і матэрыяльна падтрымаў маладога Канёнкава падчас яго працы над знакамітай скульптурай "Каменябоец", за якую ён атрымаў ад Маскоўскага таварыства мастацтваў сярэбраны медаль і званне класнага мастака. "Мікалай Аляксандравіч Полазаў,– згадваў знакаміты майстар,– калі пачуў ад свайго сына Дзмітрыя пра тое, што я скончыў "Каменябойца", даслаў мне пяцьдзесят рублёў на фармоўку скульптуры ў Маскву. Акрамя грошай, у канверце была запісачка, якую я захоўваю да гэтага дня: "Дасылаю табе пяцьдзесят рублёў. Спадзяюся, змагу павіншаваць цябе з вялікім медалём. Не забывай нас, калі будзеш знакамітым. М. Полазаў".

Шмат месца ў мемуарах Канёнкава адведзена і асобе Дзмітрыя. З іх мы даведваемся пра маладыя гады мастака. Ужо студэнтамі ў час летніх вакацыяў Канёнкаў і Полазаў шмат вандравалі па Смаленшчыне і Магілёўшчыне, малявалі мясцовыя краявіды, назіралі за жыццём і побытам тутэйшых сялянаў. Дзмітрый быў асабіста знаёмы з сястрой Міхаіла Мікешына, якая захоўвала многія малюнкі і іншыя работы брата. Полазаў і Канёнкаў часта наведвалі яе і знаёміліся з творамі свайго земляка. Вядома, што Міхаіл Мікешын, аўтар манументальнай скульптурнай кампазіцыі "Тысячагоддзе Расіі" (1862) у Ноўгарадзе, вызнаваў сябе беларускім шляхціцам і, адрозна ад большасці расійскіх мастакоў, якія мелі моду насіць бароды, нязменна галіўся і тым самым падкрэсліваў сваё "паспалітае" паходжанне. Безумоўна, знаёмства Дзмітрыя з творчасцю Мікешына адыграла важную ролю ў станаўленні яго як мастака. Яшчэ ў апошніх класах гімназіі Полазаў прыахвоціўся да фатаграфіі. У свае вандроўкі нязменна браў фотаапарат, падараваны бацькам, шмат здымаў: пейзажы, архітэктуру і, галоўнае, – людзей. Пазней, калі прыступаў да напісання новай карціны, шмат здымаў абраны аб'ект на фота "для памяці і назапашвання прыгожага матэрыялу".

Падчас вучобы ў Маскоўскім вучылішчы жывапісу, скульптуры і дойлідства Полазаў спачатку жыў у гасцініцы Ерашэева на Марасейцы, а калі ў вучылішча паступілі ягоныя рослаўскія сябры Канёнкаў і Ермалаеў, яны ўсе разам здымалі пакой у доме Красоўскага ва Уланскім завулку. На адным курсе з Дзмітрыем вучыліся такія будучыя знакамітасці, як П. Канчалоўскі, Л. Суляржыцкі, Г. Галубкіна. У якасці вольнага слухача Дзмітрый наведвае ў Маскоўскім універсітэце курс лекцый па гісторыі Расіі знакамітага прафесара Васіля Ключэўскага. У 1899 г. Дзмітрый Полазаў заканчвае курс Маскоўскага мастацкага вучылішча з двума малымі сярэбранымі медалямі[1]. Гэта дае яму права паступіць у Пецярбургскую Імператарскую Акадэмію мастацтваў. Тут ён займаўся ў майстэрні вядомага расійскага жывапісца прафесара Уладзіміра Макоўскага і ў лістападзе 1902 г. атрымаў дыплом мастака. У Дзяржаўным архіве Расійскай Федэрацыі ў асабістай справе Полазава за 1899 – 1916 гг. захоўваецца копія яго дыплома, дзе ўказваецца, што яму прысвоена званне мастака "на падставе § 52 з правам на чын X класа пры паступленні на дзяржаўную службу і правам выкладання малявання ў навучальных установах". У тэчцы асабістай справы знаходзім яшчэ пасведчанне ад 12 снежня 1902 г., што Полазаў скончыў педагагічныя курсы пры Акадэміі мастацтваў, вытрымаў іспыт па методыцы выкладання чыстапісання і мае права выкладаць гэты прадмет у сярэдніх школах. Маецца таксама даведка ад той жа акадэміі, што Полазаў накіроўваецца па Расіі для мастацкіх работ з натуры і "снимания видов местности", і сказана, каб урадавыя, грамадскія ўстановы не перашкаджалі, а садзейнічалі мастаку ў яго працы[2]. Амаль цэлы год мастак правёў у творчых вандроўках па расійскай глыбінцы, шмат маляваў і фатаграфаваў. На жаль, гэтыя работы не дайшлі да нас. Свой багаты краязнаўчы досвед ён выкарыстае пазней, пры арганізацыі этнаграфічнай экспедыцыі па Случчыне і Мазыршчыне ў 1921 г. У снежні 1903 г. Полазаў уладкоўваецца на працу ў Смаленскую ўрадавую мужчынскую гімназію, у якой адпрацаваў больш за дзесяць гадоў на пасадзе выкладчыка чыстапісання і малявання[3].

[1]Звесткі падаюцца паводле дакументаў, што захоўваюцца цяпер у Дзяржаўным архіве Расійскай Федэрацыі. У 1973 г. мікрафільм з гэтымі біяграфічнымі матэрыяламі пра Дзмітрыя Полазава быў перададзены з Цэнтральнага дзяржаўнага архіва СССР Дзяржаўнаму літаратурнаму музею Янкі Купалы (далей ДзЛМЯК), дзе ён захоўваецца пад грыфам ЦП3970/2Ф1438.
[2]Там сама.
[3]Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ), ф. 478, воп. 1, спр. 7, арк. 7адв.–8.

Упершыню ён наведаў Мінск у 1910 г., дзе сустракаўся з мясцовымі мастакамі, сябрамі Таварыства аматараў прыгожага мастацтва. У сценах гэтай грамадскай установы выстаўлялі свае палотны такія знаныя майстры, як Ф. Рушчыц, Я. Кругер, Л. Альпяровіч, Г. Пінус, К. Ермакоў, М. Сляпян, П. Мрачкоўская і інш. У пачатку 1910-ых гадоў у Мінску неаднаразова ладзіліся мастацкія выставы, у якіх удзельнічалі дзесяткі жывапісцаў, графікаў, скульптараў не толькі з беларускіх губерняў, а таксама з суседніх рэгіёнаў Расіі. Не выключана, што сярод удзельнікаў быў і Полазаў.

Наконадні Першай сусветнай вайны Полазаў вырашае разам з сям'ёй пераехаць на сталае жыхарства ў Мінск. У лютым 1914 г. ён уладкоўваецца на працу ў Мінскае рэальнае вучылішча, выкладае тыя ж дысцыпліны, што і ў Смаленску[4]. Верны сваёй звычцы, кожнае лета, падчас вакацыяў, на доўгі час адпраўляўся ў розныя мясціны Расіі, шмат маляваў з натуры. Летам 1914 г. запланаваў паездку ў Падольскую губерню, на расійска-аўстрыйскае памежжа. Там яго і заспела вайна. Увогуле гэты год для мастака выдаўся вельмі нялёгкім: хваробы блізкіх, фінансавыя цяжкасці, службовыя праблемы. У Нацыянальным гістарычным архіве Беларусі выяўлена яго прашэнне на імя дырэктара Мінскага рэальнага вучылішча з хадайніцтвам аказаць фінансавую дапамогу:

Яго Экселенцыі
Спадару Дырэктару
Мінскага Рэальнага вучылішча
выкладчыка чарчэння і малявання
Полазава Дзмітрыя Мікалаевіча

Прашэнне

Сёлета, у сакавіку месяцы, мне давялося панесці вялікія выдаткі на лячэнне жонкі і аперацыі, зробленыя двум дзецям (апендыцыт і аперацыя на горле) у Маскве, дзе я мусіў быў жыць на працягу паўтара месяца разам са сваім сямействам.



Пераезд са Смаленска ў Мінск, выкліканы маім пераводам, патрабаваў новых выдаткаў на перавоз маёмасці і арганізацыю свайго побыту на новым месцы, дзе цэны на кватэры значна вышэй, чым у Смаленску.

Летам мне давялося, пры вышэйшай ступені неспрыяльных умовах, якія пацягнулі за сабой таксама буйныя выдаткі, зусім не прадбачаныя, пакінуць аўстрыйскую мяжу ў Падольскай губерні, каб пазбегнуць жудасцяў аўстрыйскага ўварвання.

Нарэшце, вылічэнне з майго заробку 137 руб. быццам за кошт агульнага павелічэння майго акладу (хоць раней у агульнай суме меў утрыманне не меншае, чым цяпер) – канчаткова з'елі мае і без таго спустошаныя фінансы.

У сувязі з гэтымі акалічнасцямі ў мяне стварылася настолькі цяжкае матэрыяльнае становішча, што я да гэтага часу не змог цалкам вярнуць у Смаленскае крэдытнае таварыства ўзятую на лячэнне сям'і суму, а толькі частку яе, і ў Рэальнае вучылішча прыйшла праз паліцыю папера, з прадпісаннем накласці арышт на маё ўтрыманне ў памеры 409 руб. з паметкай накласці арышт на маю рухомую маёмасць. Становішча, якое склалася, змушае мяне звярнуцца да Вашай Экселенцыі з просьбай хадайнічаць за мяне перад Яго Экселенцыяй Спадаром Апекуном Віленскай навучальнай акругі пра аказанне мне грашовай дапамогі, інакш я магу застацца да свята Народзінаў Хрыстовых не толькі без утрымання, але і без кватэрнай маёмасці.

Выкладчык Дзмітрый Полазаў.

г. Мінск-губ.
1914 г., снежня 5-га дня[5].

Менавіта Уладзіславе Францаўне Луцэвіч, жонцы Янкі Купалы, першаму дырэктару Купалаўскага музея, мы абавязаны тым, што значная частка творчай спадчыны мастака захавалася і цяпер даступная для вывучэння.

Дзмітрый Полазаў. *Сяброўскі шарж на збіральніка культурнай спадчыны Сыркіна. Туш, хімічны аловак, 1921.*

У адказ з канцылярыі апекуна Віленскай навучальнай акругі прыйшла адпіска, што "з-за беднасці адмысловых фінансавых сродкаў, а таксама з-за нядоўгага тэрміну працы сп. Полазава ў Мінскім рэальным вучылішчы ў прадастаўленні грашовай дапамогі апошняму адмовіць"[6].

Каб неяк выбрацца з гэтай фінансавай багны, мастак мусіў пайсці на дадатковую выкладчыцкую працу ў іншыя сярэднія навучальныя ўстановы горада. У верасні 1914 г. ён уладкоўваецца па сваёй спецыяльнасці ў толькі што створаны Мінскі настаўніцкі інстытут. Тут сабраўся высокаінтэлектуальны педагагічны калектыў на чале з вядомым беларускім педагогам Зміцерам Сцяпурам. У сценах інстытута мастак пазнаёміўся з будучым першым прэзідэнтам Беларускай акадэміі навук Усеваладам Ігнатоўскім, мікрабіёлагам Канстанцінам Кудзіным, праваслаўным багасловам айцом Мікалаем Гамолкам[7]. Сцяпура ў службовай характарыстыцы напісаў, што "Полазаў праявіў сябе вельмі здольным выкладчыкам, які ўмее зацікавіць сваім прадметам выхаванцаў інстытута. Было б вельмі пажадана, каб ён застаўся выкладаць курс графічных мастацтваў і надалей"[8]. Але, адпрацаваўшы ў інстытуце цэлы год, Полазаў пакінуў яго з-за патрабавання дырэктара рэальнага вучылішча, які палічыў, што яго падначаленыя мае дастаткова вялікую нагрузку на асноўным месцы працы.

Дзмітрый Полазаў. *Накід партрэта Г.М.Пінуса. Аловак, 1920.*



Педагагічнае крэда Дзмітрыя Полазава вызначалі такія прынцыпы: важна не толькі навучыць маладога чалавека вадзіць пэндзлем і маляваць алоўкам, а даць яму шырокія гуманітарныя веды, прывіць эстэтычны густ, навучыць думаць і тварыць самастойна. Паводле ўспамінаў сучаснікаў, строгасць была адметнас-

[4]Там сама.
[5]НГАБ, ф. 473, воп. 1, спр. 52, арк. 43–43адв.
[6]Там сама, арк. 25–25адв.
[7]Там сама, ф. 478, воп. 1, спр. 7, арк. 8.
[8]Там сама, спр. 16, арк. 2.

[9] НАРБ, ф. 221, воп. 2, спр. 51, арк. 47, 71.
[10] ДзЛМЯнК, КП 2083/У-113. Елісееў К. Успаміны пра Янку Купалу.
[11] НАРБ, ф. 42, воп. 1, спр. 519.
[12] НАРБ, ф. 42, воп. 1, спр. 516, арк. 3–3адв.
[13] Там сама, спр. 518, арк. 40.

цю Дзмітрыя Мікалаевіча – як яго знешняга выгляду, так і характару. Вышэйшую адзнаку "5" нікому не ставіў, добрымі адзнакамі ў яго былі "4" і нават "3". Перад тым як дазволіць навучэнцам прыступіць да работы над малюнкам, шмат размаўляў з імі, тлумачыў, расказваў пра выдатных мастакоў і іх работы, пра розныя мастацкія нюансы. Даволі часта і сам маляваў у класе. Ніколі не папраўляў вучнёўскія малюнкі, а пасля арганізоўваў іх абмеркаванне, прычым аддаваў на абмеркаванне і свае мастацкія работы. Дарэчы, у Мінскім рэальным вучылішчы ў Полазава вучыліся знаныя пасля дзеячы беларускага тэатральнага мастацтва Мікалай Міцкевіч і Барыс Платонаў.

Вельмі сціслыя звесткі пра жыццё мастака ў Мінску падчас першай нямецкай акупацыі і польска-савецкай вайны. Вядома, што Полазаў прадаўжаў выкладаць маляванне ў рэальным вучылішчы і шэрагу гімназіяў горада. Пры немцах, летам і восенню 1918 г., ён удзельнічаў у некалькіх мясцовых мастацкіх выставах. Пры паляках, калі ў беларускай сталіцы восенню 1919 г. вымушана марнавалі час многія мінчукі – колішнія студэнты расійскіх універсітэтаў, мясцовая інтэлігенцыя арганізавала для іх своеасаблівыя вышэйшыя навучальныя курсы. Курс лекцыяў і практычных заняткаў па графічнаму мастацтву вёў Полазаў.


Дзмітрый Полазаў. *Накід партрэта філосафа, публіцыста Уладзіміра Самойлы. Алоўак, 1918.*

З аднаўленнем савецкай улады ў Мінску і другім абвяшчэннем Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі Беларусь Полазаў быў залічаны ў штат Мінскага інстытута народнай адукацыі, што паўстаў замест Мінскага настаўніцкага інстытута. Тут выкладалі Усевалад Ігнатоўскі, Мікалай Байкоў, Леў Дашкевіч, Уладзімір Тэраўскі, Міканор Ярашэвіч, навучаліся паэт Міхась Чарот, літаратар Васіль Сташэўскі, краязнавец і гісторык Мікола Каспяровіч, оперны спявак і лібрэтыст Кастусь Пуроўскі. Полазаў, акрамя выкладання графічнага мастацтва і жывапісу, разгарнуў у інстытуце вялікую культурна-асветную дзейнасць, вёў факультатывы па гісторыі сусветнага мастацтва і культуры. Так, ён зладзіў літаратурна-мастацкія вечарыны, прысвечаныя творчасці Шарля Бадлера, Джорджа Байрана і Оскара Уайльда[9]. У тыя паслярэвалюцыйныя галодныя гады немагчыма было пражыць на адзін заробак. Дзмітрый Мікалаевіч, каб пракарміць сям'ю, працаваў яшчэ ў савецкай школе 2-й ступені № 5, чыгуначнай сярэдняй школе імя Алеся Чарвякова, політэхнічным інстытуце.

Натура энергічная і шматгранная, Полазаў прычыніўся да стварэння ў Мінску новай студыі выяўленчага мастацтва. Аўтарам гэтай ідэі ў 1921 г. быў мастак Беларускага дзяржаўнага тэатра (БДТ-1) і загадчык мастацкага пададдзела Наркамасветы БССР Канстанцін Елісееў, які абвясціў праз газеты "Савецкая Беларусь", "Звезда" і "Штэрн" (выходзіла на ідыш) пра намер арганізаваць студыю і запрашаў да выкладання ў ёй мясцовых мастакоў. Пра сваё знаёмства з Полазавым Елісееў ўспамінаў: "...Да мяне прыйшоў мастак, які скончыў Пецярбургскую Акадэмію мастацтва, Змітрок Мікалаевіч Полазаў, па спецыяльнасці жывапісец, які меў і другую прафесію – гісторыка... З. М. Полазаў меў кватэру з трох пакояў, у якой жыў разам з жонкай, прыгожай дамай Аленай Іванаўнай, і двума дзецьмі – Мікалаем, сынам, і дачкой Аленай (у сям'і яе звалі Люсі. – **Заўвага аўтараў**), смяшлівай і з запалам дзяўчынай 15–16 год, з якой я хутка пасябраваў. Полазаў быў старэйшы за мяне на 10–12 гадоў, і я лічыў яго сваім старэйшым таварышам, апрача таго, як мінскі старажыл, ён быў знаёмы з мясцовай інтэлігенцыяй: педагогамі, лекарамі, партыйнымі работнікамі і іншымі. Кожнага, пра каго ён распавядаў, больш ці менш характарызаваў. Пра свайго сябра, віртуоза-хірурга, доктара Яўгена Уладзіміравіча Клумава, я даведаўся ад яго, што ў час Першай сусветнай вайны, калі ў Мінску сядзелі немцы, а Клумаў застаўся ў горадзе, дзе ў яго былі хворыя, якіх ён не мог пакінуць, разам з нямецкім лекарам рабіў аперацыю з дэманстрацыяй сшывання кішак..."[10].

Мастацкая студыя, арганізаваная Елісеевым і Полазавым, месцілася ў былым асабняку Сніткаў па вуліцы Вясёлай, мела дзве групы: пачаткоўцамі кіраваў Елісееў, больш дасведчаным выкладаў Полазаў. Дзмітрый Мікалаевіч склаў для студыйцаў праграму са скарочаным курсам навучання. Трэці выкладчык, мастак Канстанцін Ціханаў, у абедзвюх групах чытаў лекцыі і вёў практычныя заняткі па перспектыве. Ён жа дапамагаў Елісееву і Полазаву ў выпрацоўцы вучэбнай праграмы студыі. Гэта, па сутнасці, быў пачатак мастацкага вучылішча.

Жывучы ў Мінску, Полазаў праявіў сябе і як навуковец, прапагандыст нацыянальнага беларускага мастацтва, збіральнік краёвай старасветчыны. З канца 1920 г. ён з'яўляўся сталым сябрам мясцовых грамадскіх навуковых установ – Мінскага педагагічнага таварыства і Таварыства старажытнасцяў. Менавіта Полазаў адным з першых спрычыніўся да папулярызацыі творчасці яшчэ мала вядомага ў тыя гады кампазітара і хормайстра Міколы Равенскага. Вясной 1921 г. па ягонаму запрашэнню беларускі хор Равенскага даў два ўзорныя канцэрты перад студэнтамі Інстытута народнай асветы і сябрамі Таварыства старажытнасцяў[11].

Вясной жа 1921 г. Полазаў звярнуўся ў нядаўна створаны Акадэмічны цэнтр пры Наркамасветы БССР з праектам арганізацыі "экспедыцыі па вывучэнню народнай творчасці па Беларусі". Гэтая ідэя нарадзілася ў асяродку мінскіх мастакоў: таго ж Полазава, Елісеева, Кругера, "якіх цікавіла знаёмства з народным мастацтвам як адным з рэльефных фактаў праяўлення народнага духу". Дзмітрый Мікалаевіч пісаў у сваёй дакладной запісцы кіраўніцтву наркамата: "Ініцыятары арганізацыі экспедыцыі прыйшлі да думкі, што непасрэднае знаёмства з народнаю мастацкай творчасцю дасць грунт для развіцця беларускага нацыянальнага мастацтва, у дачыненні ж кустарнай прамысловасці ў галіне ткацкай, дрэваапрацоўчай, ганчарнай і іншых можна падняць высока мясцовую вытворчасць"[12].

Ідэя была падтрымана народным камісарам асветы Усеваладам Ігнатоўскім. Распрацаванае палажэнне пра этнаграфічную экспедыцыю па рэгіёнах рэспублікі было ўхвалена ЦВК БССР 20 мая 1921 г. Летам таго ж года планавалася першая вандроўка па Слуцкім і Мазырскім паветах, але яна была часова адкладзена з-за фінансавых цяжкасцяў і складанага ваенна-палітычнага становішча. У гэтых мясцовасцях толькі што адгрымелі антыбальшавіцкія паўстанні, прадаўжалі дзейнічаць партызаны "Зялёнага Дуба". Экспедыцыя адбылася ў верасні ў складзе 8 чалавек: Полазава (кіраўнік), Мікалая Шкляева (сакратар), Елісеева, Іны Маляванай-Зарэцкай, Якава Кругера, Паўла Гуткоўскага, Уладзіміра Тэраўскага і Мікалая Равенскага[13]. Сабраны матэрыял папоўніў музейныя зборы і даў шмат фактычнай інфармацыі для этнографаў, фалькларыстаў, мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў.

Фінансавы крызіс у краіне не дазволіў працягваць падобныя экспедыцыі. Паводле скарачэння штатаў большасць сябраў экспедыцыі былі звольнены з Акадэмцэнтра, у тым ліку Полазаў.

Нейкі час мастак працаваў у Знешгандлі БССР, у секцыі мастацтва. Туды ўваходзілі эксперты, якія займаліся ацэнкай каштоўнасцяў на продаж за мяжу. Захаваўся фрагмент яго чарнавога накіду, дзе ён выказваўся наконт працы секцыі: "Знешгандль Беларусі. Думка, пакладзеная ў свой час (жнівень 1921 г.) у аснову пры ўтварэнні гэтай секцыі, была: як-небудзь урэгуляваць у інтарэсах Расіі ды і гаротных уладальнікаў такіх каштоўнасцяў хаатычны адток апошніх падпольнымі шляхамі. Вырашана было каналізаваць гэты адток праз дзяржаўныя ўстановы шляхам набыцця па вышэйшых цэнах, параўнальна з тымі, што плаціла вольная ад канкурэнцыі кантрабанда спекулянтаў. Гэта часткова ўжо ўдалося, і ў руках Знешгандлю сабралася нямала рэчаў, захаванне якіх за Расіяй будзе вітацца ўсімі. Выдаткі з лішкам будуць кампенсаваны праз продаж іншых. Справа знаходзіцца ў стадыі развіцця; энергічная дзейнасць..." На гэтым запіс абрываецца, але ён дае ўяўленне пра атмасферу тагачаснага культурнага абыходку.


Дзмітрый Полазаў. *Сочы. Мора. Алей, 1939.*

Блізкі знаёмы Янкі Купалы, Дзмітрый Полазаў першы ўвасобіў вобраз паэта ў жывапісе. Пасля таго, як ён з'ехаў з Беларусі, імя яго надоўга забылася.


Дзмітрый Полазаў. *Стары Менск. Алей, 1920-ыя гады.*

Дзмітрый Полазаў ніколі не забываўся, што ён мастак, шмат маляваў, выконваў жывапісныя работы па замовах пісьменнікаў, партыйных функцыянераў, дзяржаўных і грамадскіх устаноў, удзельнічаў у рэспубліканскіх мастацкіх выставах. На пачатку 1920-ых гадоў ён быў адным з самых папулярных мастакоў у беларускай сталіцы. У выдадзеным у 1921 г. "Каталогу 1-ай выставы мастацкага аддзела Галоўпалітасветы ССРБ" пералічаны 30 работ Полазава. Гэта – краявіды, эцюды, партрэтны жывапіс. Сярод партрэтаў – выявы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Змітрака Бядулі[14].

На жаль, большая частка творчай спадчыны мастака не збераглася. З нявысветленых прычынаў у сярэдзіне 1920-ых гадоў Полазаў з'ехаў з сям'ёй у Ленінград. Большасць сваіх работ ён пакінуў на захаванне ў свайго даўняга сябра Мікалая Шкляева. Быццам спадзяваўся, што хутка вернецца ў Мінск. Лёс распарадзіўся інакш. Мастак да канца жыцця застанецца жыць у Ленінградзе. Яго архіў сям'я Шкляевых будзе доўгі час пільна зберагаць у Казані. Цудам ацалеюць толькі асобныя яго работы. Пазней гэтыя рарытэты будуць перададзены жонкай Мікалая Шкляева Аляксандрай у Купалаўскі музей.

(Заканчэнне будзе.)

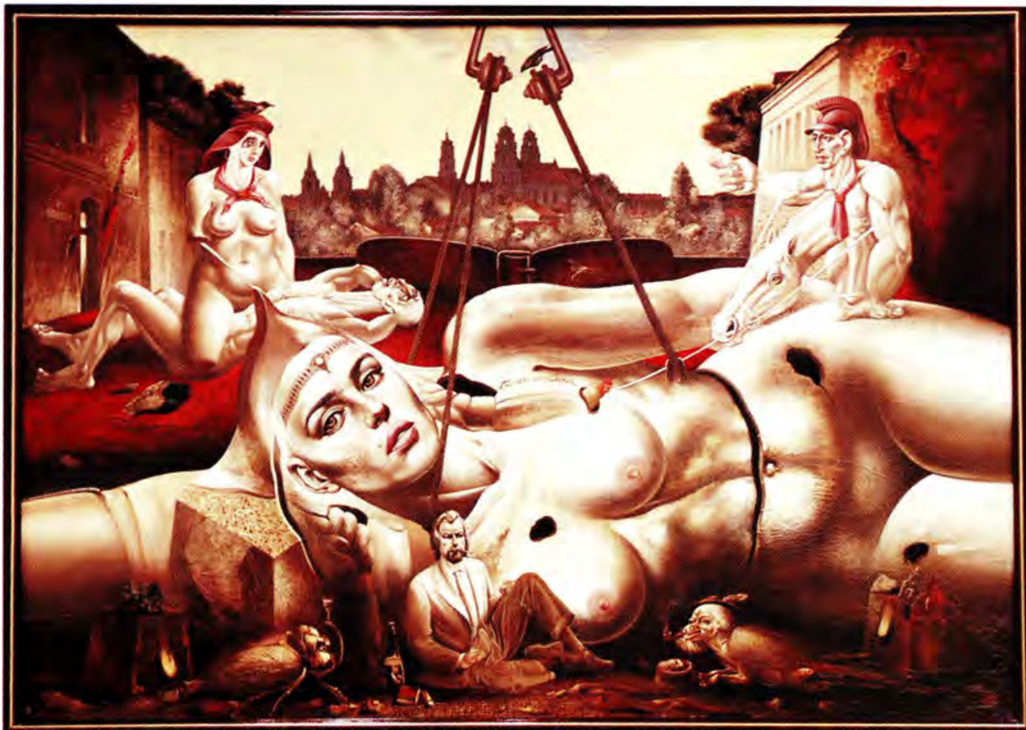
[14] "Каталог 1-ой художественной выставки подотдела "ИЗО" художественного отдела Главполитпросвета С.С.Р.Б. Сентябрь. 1921." Мн., 1921. С. 14–15.


Дзмітрый Полазаў. *Янка Купала. Алей, 1921.*

Арт-крок, ці Куды крочыць беларускі жывапіс...

Адмова ад былой сістэмы каштоўнасцяў – працэс балючы, аднак неабходны для таго, каб авалодаць новымі каштоўнасцямі...

Вазарэлі. «Жоўты маніфест».



Георгій Скрыпнічэнка. Менск. Археалагічныя з'явы. Алей, 2002.

Фёдар ЯСТРАБ

Фёдар Адамавіч Ястраб – мастак, прэзідэнт Міжнароднай гільдыі жывапісцаў, дырэктар галерэі «Універсітэт культуры» (Палац Рэспублікі).

У лістападзе адбылася падзея, якая не магла быць незаўважанай у мастацкім жыцці сталіцы. Я маю на ўвазе мастацкі праект «Арт-крок-2002» – выставу сучаснага беларускага мастацтва. Звяртаю ўвагу на тую важную акалічнасць, якая датычыць месца правядзення выставы. Адбылася яна ў новай, па сутнасці, яшчэ невядомай нашым мастакам і шырокай публіцы мастацкай галерэі Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры. Спецыяльна спраектаваныя пад мастацкія выставы чатыры ўтульныя залы, сучасная аддзелка памяшканняў, прадуманае асвятленне ў залах – усё гэта дазваляе спадзявацца, што галерэя (а яна месціцца ў Палацы Рэспублікі) мае ўсе шансы стаць адным з лідэраў галерэйнага руху.

Натуральна, адкрыццё універсітэцкай галерэі не з'яўляецца нечым новым ці надзвычайным. Гэта даволі распаўсюджаная ў свеце практыка. Кожны больш ці менш значны заходні універсітэт мае ці плануе адкрыццё сваёй мастацкай галерэі. Таму БДУ культуры як універсітэт цалкам гуманітарнага напрамку не можа быць выключэннем. Гэта не толькі данiна еўрапейскай універсітэцкай традыцыі, але і неабходнасць, якая арганічна выцякае з абставінаў сучаснага развіцця культуры і адукацыі. Універсітэцкая галерэя дае выдатныя магчымасці для практыкі студэнтаў (музейная справа, менеджмент, сусветная мастацкая культура, народныя рамёствы і іншае).

Але вернемся да непасрэдных задач галерэі. Першай і фундаментальнай задачай яе з'яўляецца выяўленне і падтрымка таленавітай творчай моладзі: аглядаў і абаронаў дыпломных работ да арганізацыі конкурсаў, арт-фестываляў, маладзёжных выставаў. Яскравы прыклад – праект «Майстры і вучні», у якім удзельнічалі выкладчыкі і студэнты васьмі мастацкіх навучальных установаў рэспублікі. Ужо падрыхтаваны і каляровы каталог гэтай выставы. Удзел у такім праекце разам са сваімі выкладчыкамі для любога студэнта, мяркую, – вялікі гонар, але і безумоўная адказнасць. Сумесная выстава студэнтаў беларускіх і бельгійскіх мастацкіх ВНУ, якая адбудзецца ў ліпені гэтага года, дасць выдатную магчымасць маладым мастакам займець добрыя кантакты паміж сабой.

Запланаваныя галерэяй выставы і майстар-класы для студэнтаў вядомых бельгійскіх творцаў – фотамастачкі Ліве Сінаве і жывапісца і графіка Канстанціна Стэфанавіча, а таксама выстава шведскай графікі. Такім чынам, адна з задач галерэі – знаёмства з некаторымі тэндэнцыямі сучаснага еўрапейскага мастацтва не толькі мастацкай грамадскасці, але і шырокай публікі – таксама набыла даволі канкрэтныя і рэальныя абрысы.

Арганізатарамі праекта «Арт-крок-2002» выступілі Міжнародная гільдыя жывапісцаў і Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры. Аўтарамі праект задумваўся як «арт-крок даўжынёй у год». Удзельнікі праекта прадставілі па 1-2 работы, выкананыя за апошні год. Па сутнасці, трэба было атрымаць адказ на пытанне: што новага з'явілася за гэты час у беларускім мастацтве? Такія выставы-агляды даюць магчымасць не толькі ўбачыць новыя творы, але і выявіць некаторыя новыя тэндэнцыі ў развіцці мастацтва, зразумела, калі яны з'явіліся. «Арт-крок-2002» не прэтэндаваў на шырокую палітру беларускага мастацтва. Па-за межамі яго засталіся новыя напрамкі і віды мастацтва (фота, відэа-арт, перформанс, інсталяцыя, аб'ект і іншыя). Асноўная ўвага надавалася традыцыйным відам: жывапісу, акварэлі, скульптуры, кераміцы. Выставілі свае працы звыш пяцідзесяці аўтараў. Кераміка была прадстаўлена студэнтамі БДУ культуры, астатняе – прафесійнымі мастакамі, большасць з якіх ужо даўно і добра вядомая мастацкаму асяроддзю і шырокаму колу тых, хто цікавіцца мастацтвам. Гэта Георгій Паплаўскі, Уладзімір Тоўсцік, Георгій Скрыпнічэнка, Алесь Ксяндзоў, Сяргей Рымашэўскі, Уладзімір Кожух, Васіль Касцючэнка, Уладзімір Ганчарук, Ягор Батальёнак, Алесь Суша і многія іншыя.

Звярталі на сябе ўвагу добра арганізаваная выставачная прастора, прадуманая і даволі арганічная экспазіцыя твораў. Гэта адзначылі многія мастакі і шматлікія наведнікі выставы. Хоць нейкіх сур'ёзных адкрыццяў у межах выставы не адбылося, усё ж яна многіх па-сапраўднаму зацікавіла. Чаго каштуе толькі адзін запіс у традыцыйнай Кнізе водгукаў: «Увогуле я не люблю мастацтва, але гэта выстава мяне настолькі «зачапіла», што я вырашыў хадзіць на выставы заўсёды, калі толькі даведаюся пра іх».

Без сумненняў, можна казаць пра высокі прафесійны ўзровень выставы.

Скульптура была прадстаўлена работамі Уладзіміра Слабодчыкава. Сучасная пластыка яго твораў сведчыць пра някепскае засваенне каштоўнасцяў еўрапейскіх школаў, а ўзнёслая метафарычнасць вобразаў выкрывае ў мастаку адвечнага летуценніка – рысу, бадай, вызначальную ў беларускім менталітэце.

Сярод акварэляў запомнілася работа Дзмітрыя Сурыновіча «Танец з шаблямі». Выкананая ў дынамічнай экспрэсіўнай форме, яна захапляе аголеным пачуццём вечнай зменлівасці і руху. Работы Вячаслава Паўлаўца, наадварот, статычныя, з адвечнымі сюжэтамі (зямля, неба, стажкі, дрэвы...), напоўнены ўнутранай гармоніяй і спакоем. Свае акварэлі на выставе прадставілі Уладзімір Рынкевіч, Міхась Міронаў, Віктар Афанасьеў, Міхась Рыжыкаў, Рыгор Шаура і Наталля Паплаўская.

Найбольш шырока на выставе прадстаўлены жывапіс. Як ужо адзначалася, сапраўдных мастацкіх «правакацый» не адбылося. Праўда, невялікая «правака-

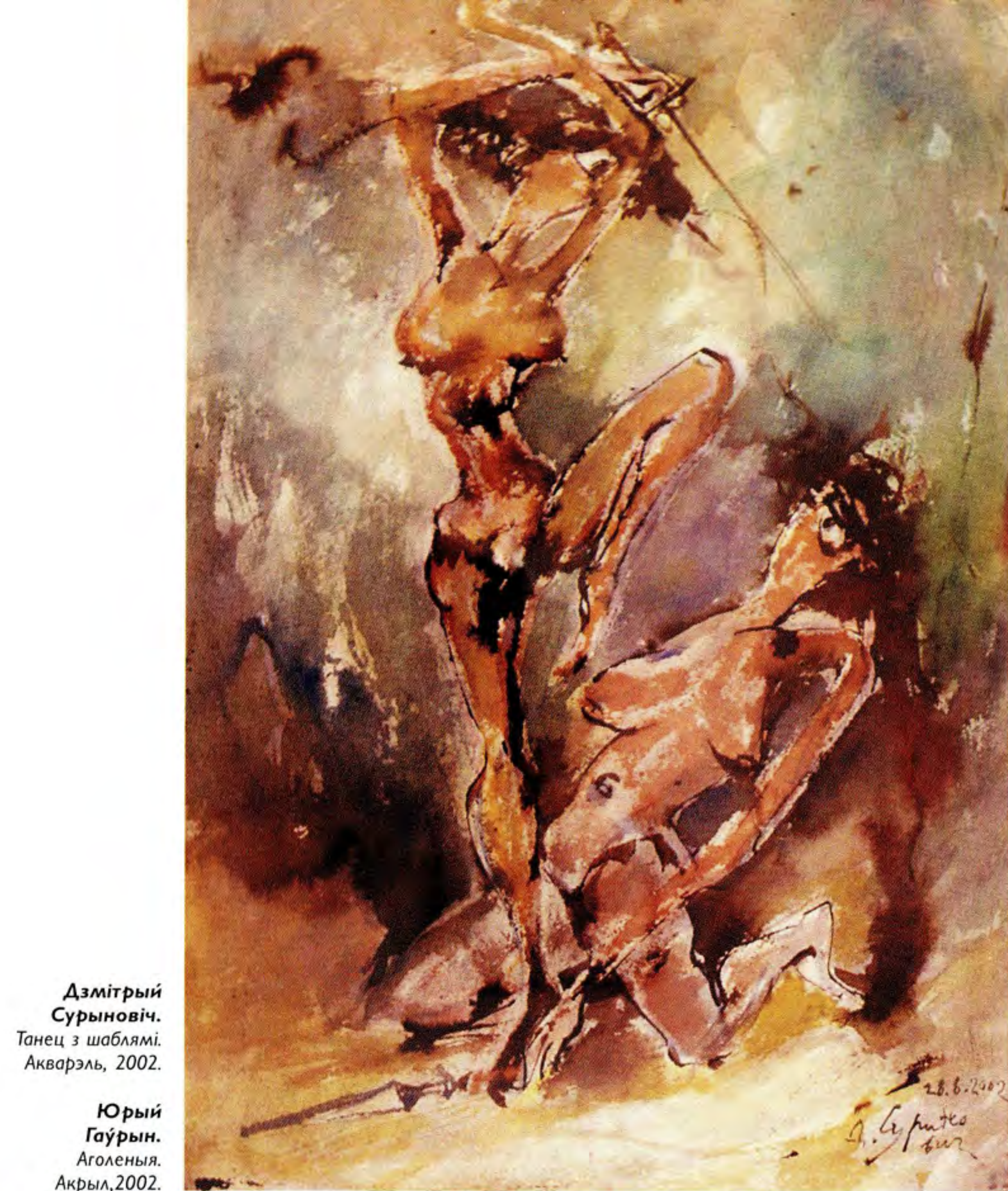


Аляксандр Верашчагін. Спас. Акрыл, 2002.

Адмова ад былой сістэмы каштоўнасцяў – працэс балючы, аднак неабходны для таго, каб авалодаць новымі каштоўнасцямі...

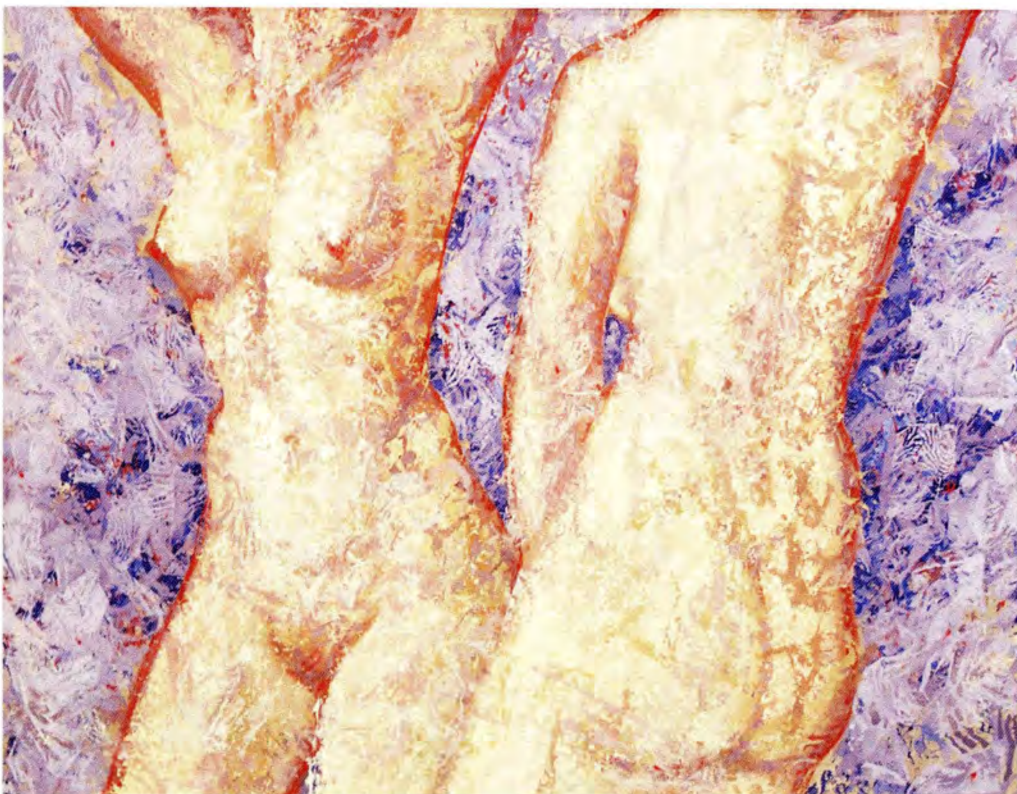
Уладзімір Ісачанка. Восеньскія сны. Алей, 2002





Дзмітрый Сурыновіч.
Танец з шаблямі. Акварэль, 2002.

Юрый Гаўрын.
Аголеныя. Акрыл,2002.



цыйная» гульня з гледачом адчувалася ў карцінах Алеся Сушы «Першы снег» і Георгія Скрыпнічэнкі «Менск. Археалагічныя з'явы», праз даволі непрыкрыты фізіялагізм, безумоўна, па-мастацку апраўданы. Сур'ёзнага гледача гэтым, натуральна, не здзівіш і ўжо дакладна не шакіруеш. Бо яго культурная памяць «абцяжарана» эратычнасцю антычнага мастацтва, сексуальнымі сцэнамі старажытных кітайскіх мініяцюр, аголенай эротыкай жывапісу Шыле, фрэйдаўскімі комплексамі жывапісца Балтуса...

Іншая справа, што беларускі глядач занадта прывучаны да «правільнага, прыстойнага» беларускага мастацтва, а многія творы «Арт-кроку-2002» вызначаліся раскаванасцю і непасрэднасцю мастацкага вырашэння. Працы вядомага ў краіне «кінамайстра» Аляксандра Верашчагіна – гэта той выпадак, калі «падручныя», нікому не патрэбныя матэрыялы (старая мешкавіна, шчарбатая дошка) ажываюць пад рукою майстра. Незвычайнай для нашага гледача стала тэхніка карціны «Чорная кошка ў чорным пакоі» Аляксандра Забаўчыка. Яўным кантрастам да «Чорнай кошкі...» глядзеўся «Арлекін-жанглёр» Алеся Ксяндзова, выкананы з характэрнай для аўтара лёгкасцю і артыстызмам.

Побач у зале знаходзіліся работы Фёдара Ястраба і Дзмітрыя Маслія з іх насычанай, амаль арнаментальнай пластыкай; яркае, з адметнай стылізацыяй «Царскае паляванне» Уладзіміра Ганчарука; гучная экспрэсія колеравых кантрастаў і падкрэслена абагульненыя формы ў рабоце Васіля Касцючэнкі «Вячэрні вобраз»; «кучаравыя» рытмы карціны «Двое» Уладзіміра Кожуха; амаль пастэльная колеравая гама рамантычнага краявіду «Райская яблыня» Ягора Батальёнка; празрыстасць і ўзнёсласць не менш рамантычнай работы Рыгора Несцерава; графічная дакладнасць і выверанасць «Калыханкі» Генадзя Драздова; свабоднае колеравыяўленне Зоі Луцэвіч; дэкаратыўная дамінанта ў працах Наталлі Рачкоўскай, Святланы Катковай; структурныя «выкрутасы» Андрэя Плясанава...

Не пакідалі раўнадушнымі фігуратыўныя палотны Уладзіміра Ісачанкі «Восеньскія сны» і Сяргея Рымашэўскага «Чаша». Калі ў першай рабоце напрошваюцца пэўныя аналогіі з «перадзвіжніцтвам», адчуваецца рука малявальшчыка, дык у другой пры выдатным малюнку ўсё ж перамагае жывапісец. Карціна С.Рымашэўскага аб'ядноўвае высокае майстэрства і метафарычнасць, неадназначнасць быццам бы простага сюжэта.

Імпрэсіяністычныя палотны Міколы і Марыі Ісаёнак, «ювелірныя» краявіды Аляксандра Грышкевіча, экзатычныя нацюрморты вядомага майстра Георгія Паплаўскага, вытанчаная тэхніка Алены Шлегель, палотны Уладзіміра Дзядзюлі, Андрэя Сіцько, Віктара Барабанцава, Юрыя Падоліна, Юрыя Гаўрына, Віктара Шылко, Наталлі Жыгамонт і Уладзіміра Сінельнікава арганічна дапаўняюць экспазіцыю, надаючы ёй калейдаскапічны характар.

Выклікалі цікавасць публікі «Сярэбраны шэпт» Уладзіміра Тоўсціка і работы маладога мастака Андрэя Бур'яка «Апошні дзень лета» і «Чорнае сонца». «Сярэбраны шэпт» прапаноўвае ўсю палітру характэрных прыёмаў і асаблівасцяў творчасці Тоўсціка – падкрэсленую графічнасць асобных фрагментаў, прынцып камбінаванай прасторы, адметнасць малюнка, цягу да тэхнічных эфектаў, што, безумоўна, выдае руку вопытнага майстра. У Андрэя Бур'яка, наадварот, падкрэсленая сціпласць выяўленчых сродкаў дае магчымасць засяродзіць увагу на ўнутраным стане яго герояў з іх характэрнай адчужанасцю, замкнёнасцю на саміх сабе, сваіх перажываннях і прыхаваных эмоцыях.

Мы незваротна адышлі ўжо ад таго часу, пра які маскоўская мастацтвазнаўца М.Шышкіна пісала: «...большасці спецыялістаў здаецца, што мастакі там (у Беларусі – Ф.Я.) пішуць выключна партызан для выставак і пейзажы «для душы» (часопіс «Дэкаратыўнае мастацтва». 1990 г.). Але ці ўвайшло нашае беларускае мастацтва адметнай часткай у кантэкст сучаснага еўрапейскага, я не кажу ўжо пра сусветнае мастацтва? Лёгка прачытваецца тэндэнцыя ў беларускім жывапісе апошніх гадоў – цяга да эстэтызацыі формы, завершанасці, «зробленасці», своеасаблівай дэманстрацыі «школы», жаданне бліснуць майстэрствам. Сёння мастацкая каштоўнасць твора страціла абавязковую сувязь з унікальным і працаёмкім выкананнем, але па-ранейшаму залежыць ад здольнасці мастака бачыць акаляючае асяроддзе па-свойму і адкрываць у ім новае, невядомае іншым. А гэта, згадзіцеся, здольнасць вельмі рэдкая.

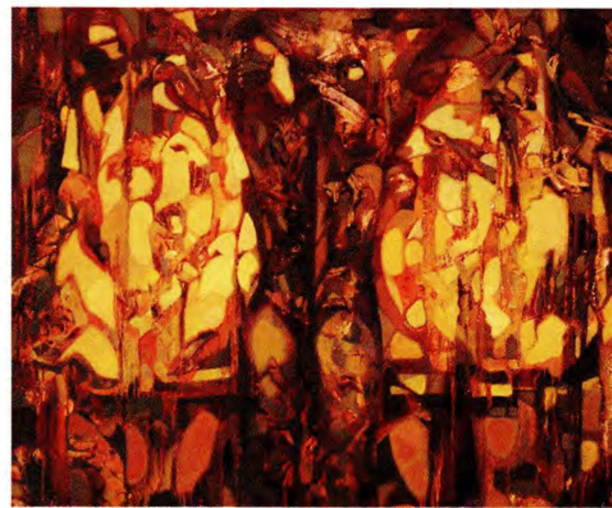
Задумацца над гэтым нам трэба ўсім, бо толькі ад творчых высілкаў асобных мастакоў будзе залежаць, якім ён будзе – наступны Арт-крок...



Алесь Ксяндзоў.
Арлекін-жанглёр Алей, 2002.



Генадзь Драздоў.
Калыханка. Акрыл, 2002.



Фёдар Ястраб.
Абуджэнне. Алей, 2002.

Такое прыгожае “ціхае жыццё...”

“Zinger і вішні ў шклянцы” – так называецца выстава твораў мінскай мастачкі Марыі Ісаёнак, якая адбылася ў лістападзе 2002 г. у Музеі сучаснага мастацтва. Некалі Паскаль сказаў: “Які дзіўны гэты жывапіс – нацюрморт! Ён змушае замілавана глядзець на копіі тых рэчаў, арыгіналамі якіх звычайна не любуешся...”

Святлана ПАГРАНОЎСКАЯ

Слова “нацюрморт” прыйшло да нас з французскай мовы (nature morte), што літаральна азначае – мёртвая прырода. Што да мяне, то гэтае паняцце больш прыцягальным здаецца ў англійскім варыянце (Still life) – ціхае жыццё. Гэта, па-мойму, больш адпавядае разуменню жанру.

Нацюрморты Марыі Ісаёнак – гэта асаблівая чысціня ўспрымання рэчаў, кветак. Безумоўна, шэраг нацюрмортаў з кветкамі – гэта ў першую чаргу бязмежная любоў да такіх някідкіх на першы погляд тварэнняў прыроды. І дзеля вырашэння сваіх каларыстычных і пластычных задач мастачка карыстаецца самымі рознымі сродкамі. Адзначым, што на персанальнай выставе Марыя Ісаёнак, апрача нацюрмортаў, прадстаўляе яшчэ некалькі твораў, дзе таксама распавядае пра ціхае жыццё кветак, рэчаў, але далікатна “ўпісвае” ў гэтыя кампазіцыі жаночыя постаці розных узростаў. Магчыма, тут нехта ўбачыць вольную і своеасаблівую рэмінісцэнцыю вядомага твора Густава Клімта “Тры ўзросты жанчыны”. Не буду пярэчыць – магчыма, і так. Але, у адрозненне ад аўстрыйскага мастака, Марыя Ісаёнак сваіх гераінь атаясамлівае і з сабою. Як мы бачым, гэта не дакладныя партрэты, у іх выяўляюцца абагульняльныя рысы. І, тым не менш, нейкія амаль што няўлоўныя аспекты аўтапартрэтнасці прысутнічаюць – але яны не вонкавыя, хутчэй асацыятыўныя. І гэтыя асацыяцыі становяцца дадатковымі вартаснымі кампанентамі, якія дапамагаюць больш глыбока, на філасофскім узроўні асэнсаваць і як бы пашырыць межы заяўленай тэмы – “ціхае жыццё”, дзе “галоўны герой” – усё-такі не рэчы, а чалавек, які жыве ў атачэнні рэчаў – сваіх сяброў, размаўляе з імі, любуецца імі і радуецца ім. І гэтыя пачуцці-хваляванні перадае і нам, гледачам.



Залаты вечар.
Алей, 1999.
60 x 80.



Нацюрморт з керамікай Святланы Катковай.
Алей, 2001.
40 x 50.



Залаты Спас.
Алей, 1999.
60 x 80.



Ірысы.
Алей, 2002.
60 x 50.

Святлана Пагранoўская *– студэнтка аддзялення мастацтвазнаўства Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў.*

Паэзія простых рэчаў

Канстанцін РЭМІШЭЎСКІ

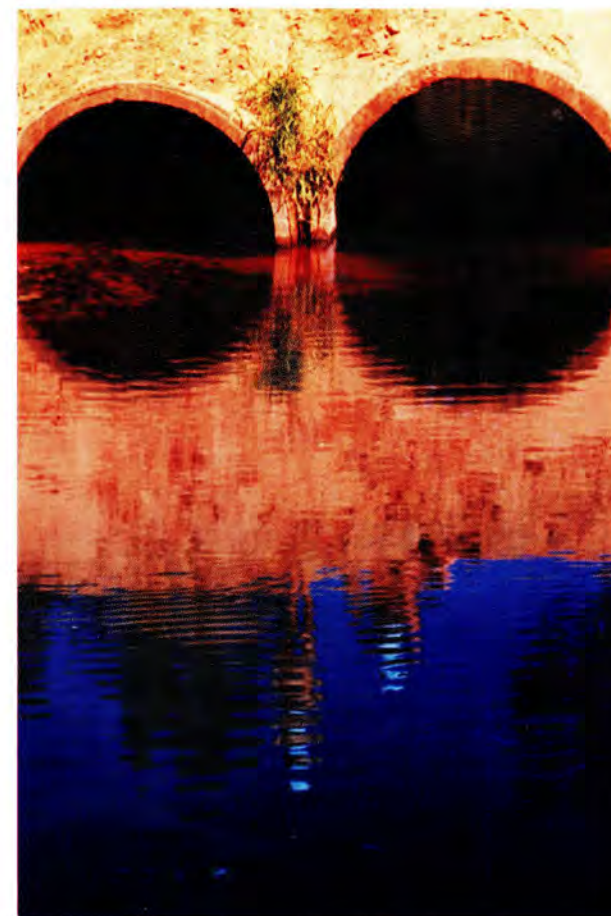
Захапленне фатографаў мастацтвам фатаграфіі бывае розным: павярхоўным або глыбокім, шчырым або паказным. Фатаграфія вось ужо шмат гадоў строга і няўмольна “адсейвае” цэлыя натоўпы аўтараў, і толькі нямногія перамагаюць у жорсткай барацьбе з часам.

Фотавыстава Юрыя Плюшчава “Простыя рэчы: погляд на Беларусь” – гэта выстава не проста фатографа, а аператара-дакументаліста з ВГІКаўскай школай (майстэрня Л.Касматава і Р.Ільіна, выпуск 1977 г.), які зняў каля 50 дакументальных стужак у супрацоўніцтве з самымі рознымі рэжысёрамі: Аляксандрам Карпавым-малодшым, Сяргеем Лук'янчыкавым, Міхаілам Ждaноўскім, Дзмітрыем Міхлеевым і іншымі, рэжысёрамі розных пакаленняў і школ.

Не толькі не расставацца, але і моцна сябраваць з фатаграфіяй – не рэдкасць для аператарскай кагорты, асабліва старэйшага пакалення, якое працавала ў адносна стабільных умовах беларускага савецкага кінематографа. У свой час нават сфарміраваўся падыход, які можна ўмоўна назваць прынцыпам дзвюх камер: “першая” камера – кінакамера, інструмент прафесійны, які вянчае працу здымачнай групы (у іграВым кіно) або невялікую (у неіграВым кіно), інструмент, безумоўна, творчы, але – што істотна! – не цалкам свабодны. Так, вядома, можна спрачацца, што, маўляў, несвабода гэтая ўнутранага паходжання, што існавалі кінамастакі, здольныя на свабодны палёт пошуку і да т.п. Прымаць на веру гэтыя не зусім шчырыя аргументы не варта: усвядомленае самаабмежаванне і несвабода мастака ў кінематографе – гэта, па-першае, плата за калектыўную творчасць, па-другое, вынік высокага сабекошту кінавытворчасці. Менавіта таму многія кінааператары і не пакідалі фотакамеры – “другой” камеры, здольнай дапамагчы наталіць здаровы аўтарскі эгацэнтрызм. “Першая” і “другая” камеры жылі зусім не ізаляваным адно ад другога жыццём; наадварот, паміж імі ішла сяброўская дыскусія і перацяканне ідэй.

Ва ўсёпаглынаючым віры кінавытворчасці ў кінааператараў амаль ніколі не хапала часу на адбор, выставачнае афарм-

Рэмішэўскі Канстанцін Ігаравіч. *Скончыў кінааператарскі факультэт ВГІКа, у 1985 – 1995 гг. як кінааператар-пастаноўшчык зняў больш за дзесяць фільмаў (у тым ліку «Чорны бусел» і «Шляхціц Завальня» з рэжысёрам В.Туравым). Аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі. Намеснік генеральнага дырэктара па маркетынгу прадпрыемства «Белаўтатрактарабудаўніцтва» і кіраўнік аднайменнага выдавецтва.*



Фотавыстава Юрыя Плюшчава “Простыя рэчы: погляд на Беларусь”. Экспазіцыя складзена з 56 каляровых і 2 чорна-белых фотаработ.



Якое глядзіць.

Без назвы.

Ю.Плюшчаў.
Сінія лодкі на сіняй вадзе.

У штодзённай працы, аднастайнай і стамляючай, таксама ёсць свая паэзія. Яна, уласна кажучы, ёсць паўсюль, і мастак бачыць яе. Ёсць яна і ў разяўленых бетонных трубах дамбы, у крывых рэйках вузкакалейкі, што вядуць туды, куды ўваход забаронены, у скульптуры Хрыста з навешаным на яе інвентарным нумарам... І гэтай паэзіі аказваецца дастаткова, каб фатаграфія жыла.





ленне работ. Гэтая частка творчасці заставалася патаемнай. Верагодна, тое самае адбылося б і з фотаработамі Юрыя Плюшчава, калі б на долю нашых кінематаграфістаў не выпала, на жаль, вельмі нялёгкае дзесяцігоддзе, якое многіх паставіла перад неабходнасцю цяжкага выбару, а некаторым не дало нават і права выбіраць.

Фотакарціны Ю.Плюшчава сведчаць, што высокая выразнамысліцельная культура дакамп'ютэрнай, стужкавай эпохі не страчана. Тых, хто меркаваў убачыць работы, створаныя ў карцье-брэсонаўскім рэпартажным стылі, так званае "жыццё знянацку", чакала расчараванне. Выбар сюжэтаў, аб'ектаў і тэмаў Юрыя Плюшчава адзначаны сваёй іерархіяй каштоўнасцяў. У штодзённай працы, аднастайнай і стамляючай, таксама ёсць свая паэзія. Яна, уласна кажучы, ёсць паўсюль, і мастак бачыць яе. Ёсць яна і ў разяўленых бетонных трубах дамбы (фатаграфія "Якое глядзіць", 1997), у крывых рэйках вузкакалейкі, што вядуць туды, куды праход забаронены ("Забароненая зона", 1991), у скульптуры Хрыста з навешаным на яе інвентарным нумарам... І гэтай паэзіі аказваецца дастаткова, каб фатаграфія жыла.

...Па нейкай дзіўнай інерцыі сусветнае значэнне таго ці іншага твора яшчэ атаясамліваюць з сусветнай вядомасцю. Згодна з гэтым пунктам гледжання сусветнае значэнне набывае мастацкі твор, які друкаваўся або экспанаваўся ў сусветным маштабе, у той час як правінцыйным прынята лічыць тое, што не пераступіла гэтых межаў, чыё існаванне замыкаецца ў абмежаваным коле шанавальнікаў. Такое вызначэнне, на маю думку, не толькі памылковае, але і само па сабе правінцыйнае.

Не варта ва ўсім шукаць глыбокую думку. Часта яна прыходзіць па збегу абставінаў, сама па сабе, як, напрыклад, у кампазіцыйна прадуманым здымку "Dixi. Пражыта". Аўтар гаворыць гэтым здымкам, што жыццё не вечнае, у яго таксама ёсць канец. Гэта, вядома, не надта вясёлы напамін. Але гэта – праўда, хоць і сумная. І хіба сум не можа быць адной з тых струнаў, на якіх "іграе" паэзія?

P.S. Фатаграфія, надрукаваная ў часопісе, – гэта добра. Але ўсё ж асноўны спосаб яе існавання – вісець на сцяне.

23 – 25 кастрычніка па ініцыятыве камісіі па культуры Палаты прадстаўнікоў беларускага парламента выстава Ю.Плюшчава "Простыя рэчы" экспанавалася ў холе Дома ўрада. Напэўна, гэта было неблагое рашэнне, бо мастацкая фатаграфія, не менш за іншыя віды мастацтваў, прызначана ў тым ліку і для таго, каб змякчаць норавы.

Пераклад з рускай мовы.



Без назвы.

Камень. Поры года.

Берандзееў лес.

Сяргей Агеенка. След Гісторыі

У сучасным беларускім кінематографе рэжысёр-кінадакументаліст Сяргей Агеенка прэзентуецца як мастак яркай творчай індывідуальнасці з самабытнай манерай выяўлення. Палітра яго фільмаў жанрава і тэматычна разнастайная. Але, як кожны інтэлектуальны мастак, С.Агеенка спасцігае аблічча часу праз канкрэтнае чалавечае жыццё. Разам са сваімі героямі ён разважае пра незваротнасць перамен: гістарычных, грамадскіх і іншых, – і не спрабуе пры гэтым лакіраваць гісторыю або ствараць кінематаграфічныя легенды. Здымаючы свае фільмы, ён імкнецца перш за ўсё сцвердзіць дакумент і сведчанне сучаснасці. Аднак разам з відавочнай прысутнасцю ў яго фільмах «жывога і імгненнага» у іх праглядаецца дакументальны «след Гісторыі».



Ірына СМІРНОВА

Як даследчык-дакументаліст, С.Агеенка цікавіцца не толькі гістарычнымі падзеямі, удзельнікамі якіх былі яго героі. Яго цікавяць перш-наперш людзі: кожны чалавек, яго вобраз, яго асоба, яго роля ў напружанай і драматычнай рэальнасці з магчымымі падзеннямі, але і з высокімі праявамі годнасці. Менавіта таму ў сэнсавым полі яго карцін – як правіла, незвычайная асоба, чалавек, які спасцігае жыццё ў яго мінулым, цяперашнім, будучыні. Адстойваючы свабоду аўтарскага самавыяўлення, пакідаючы за сабой права фіксаваць жыццё «як яно ёсць», рэжысёр не проста адлюстроўвае свет з дакладнасцю дакумента, але і насычае мастацкую прастору карцін паэтычнымі вобразамі, значэннямі, што робіцца характэрнымі рысамі індывідуальнага стылю С.Агеенкі.

Выклікае асаблівую павагу творчы пошук рэжысёрам свайго індывідуальнага шляху ў кінематографе, пошук «сваіх» тэм, новых жанравых утварэнняў і сродкаў экраннай выразнасці. Прыемна ўражваюць і разнастайнасць форм экраннага ўвасаблення рэчаіснасці, рэльефная драматургія, насычаная, шматгалосая кінематаграфічная мова і метафарычнасць мыслення. Лепшыя карціны рэжысёра з поспехам дэманструюцца на каналах БТ і канале «Культура».

Сяргей Агеенка прыйшоў у кінематограф, скончыўшы ў 1986 годзе тэатральны факультэт Беларускай акадэміі мастацтваў (майстэрня В.Паніна і Б.Луцэнкі). Ён пачаў сваю кінематаграфічную кар'еру як асістэнт рэжысёра ў творчым аб'яднанні «Тэлефільм» Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі. З 1998 года працуе рэжысёрам-пастаноўшчыкам Беларускага відэацэнтра. У кінематографе выступае ў якасці аўтара сцэнарыя і рэжысёра.

Дэбютаваў С.Агеенка як рэжысёр фільмам-прыпавесцю «Элегія» (1994, ТА «Тэлефільм»). Выбраная аўтарам алегарычная форма дазволіла яму расказаць пра стварэнне лялькі, наступнае «жыццё» якой так нагадвае жыццё чалавека.

Партрэт творчай асобы ва ўсе часы вабіў мастакоў. Спрабуючы сябе ў гэтым найскладаным жанры экраннага мастацтва, С.Агеенка стварыў цікавую галерэю партрэтаў. Рэжысёр расказвае гледачу пра яркіх асобаў, самабытных творцаў, выразнікаў традыцый нацыянальнай беларускай культуры.

Сур'ёзнай працай, якая адразу ж звярнула на сябе ўвагу і прынесла С.Агеенку вядомасць і прызнанне ў беларускай кінадакументалістыцы, стаў фільм-партрэт «Vixi» («Пражытае», 1996, ТА «Тэлефільм»). Гэта дзівосна лірычны, тонка нюансаваны экранны партрэт беларускага пісьменніка Алеся Адамовіча. Рэжысёр здолеў не толькі стварыць адухоўлены, пластычны партрэт свайго героя, але і візуалізаваць экранную версію кнігі А.Адамовіча – спавядальнае пасланне пісьменніка, у якім знайшлі сваё адлюстраванне ўспаміны аб пражытым і роздум аб будучыні чалавецтва.

Далей рэжысёр зняў шэраг фільмаў-партрэтаў, разгарнуў у «спектральным радзе» творчасць цудоўных беларускіх мастакоў-жывапісцаў. У ТА «Тэлефільм» была створана карціна «Мары Драздовіча» (1997) – фільм-роздум пра лёс таленавітага беларускага мастака Я.Драздовіча, якога называлі «беларускім Леанарда да Вінчы». Наступныя фільмы былі зняты С.Агеенкам у Беларускім відэацэнтры. «Іван Ахрэмчык у Часе» (1998) – гэта экраннае спасціжэнне асобы і творчасці аднаго са старэйшых мастакоў Беларусі. «На Зямлі і ў Нябёсах. Павел Масленікаў» (2000) – фільм-партрэт беларускага мастака, жыццё і творчасць якога неад'емныя ад станаўлення беларускай культуры. Два фільмы «Сучасныя мастакі Беларусі» (1998) ілюструюць творчасць Валянціны Шобы, Юрыя Якавенкі, Леаніда Хобатава, Міхаіла Савіцкага, Аляксандра Кішчанкі, Аляксея Кузьміча, Леаніда Шчамялёва.

Сваю аўтарскую пазіцыю наконт гістарычнай і культурнай спадчыны Беларусі рэжысёр С.Агеенка выяўляе ў фільмах «Мір» (1998), «Нясвіж» (1998), а таксама ў фільме-пейзажы «Мір на зямлі волатаў» (1997). Фільмы ілюструюць унікальнасць, прыгажосць і гістарычную значнасць архітэктурных помнікаў – Мірскага замка і гарадскога ансамбля Нясвіжа, вядомых далёка за межамі Беларусі.



«Кент» – малады Гурэвіч у час Другой сусветнай вайны ў Брусселі.

С.Агеенка падаў таксама разгорнутую экспазіцыю падзей беларускай культуры канца XX – пачатку XXI стагоддзя – фільмы «Мілы хлус» (1999), «Славянскі базар у Віцебску – 99» (1999), «Дні беларускага пісьменства 2001 г.» (2001), «Вынікі адыходзячага 2001 года» (2001) і інш.

Аднак цэнтральнай у яго творчасці, яго болевым нервам, чалавечым і грамадзянскім абавязкам перад мастацтвам, безумоўна, з'яўляецца тэма Вялікай Айчыннай вайны. Яна заўсёды была генеральнай у беларускім мастацтве. Для Сяргея Агеенкі яна актуальная і сёння.

Упершыню да гэтай тэмы рэжысёр звярнуўся ў 1998 годзе, зняўшы фільм «Эцьен. Вяртанне» (ТА «Тэлефільм»). Карціна прысвечана памяці Героя Савецкага Саюза, вядомага савецкага разведчыка Льва Маневіча, ураджэнца Чавусаў. Вызвалены амерыканскімі войскамі з нямецкага канцлагера, ён памёр у дзень Перамогі – 9 мая 1945 года. Гэты фільм стаў першым у трылогіі пра лёс савецкіх разведчыкаў, якую С.Агеенка зняў сумесна з аўтарам сцэнарыяў Сяргеем Трахімёнкам – доктарам юрыдычных навук, сябрам Саюза пісьменнікаў Расіі і Беларусі.

Хацелася б больш падрабязна спыніцца на дзвюх апошніх карцінах гэтай трылогіі, якія створаны ў Беларускім відэацэнтры. Кожная з іх уяўляе сабой новае вырашэнне праблемы драматургічнай арганізацыі экраннага дзеяння як арганічнага сінтэзу яго экспрэсіўных кампанентаў.

Гісторыка-дакументальная стужка «Кент, або Вялікая ігра "маленькага шэфа"» (аўтары сцэнарыя – С.Трахімёнак і С.Агеенка, рэжысёр – С.Агеенка, аператар – А.Абадоўскі, гукааператар – А.Тыцюха) (2000) – у першую чаргу фільм-дакумент, бо унікальнасць зафіксаванага на стужцы факта і імгненняў жыцця героя маюць пераканальную сілу дакументальна-вобразнага сведчання.

У аснове сюжэта фільма – гераічны і адначасова трагічны лёс савецкага разведчыка Анатоля Маркавіча Гурэвіча. На працягу свайго няпростага жыцця А.Гурэвіч карыстаўся мноствам розных імёнаў, але больш за ўсё быў вядомы «пад кароткім, як стрэл», імем Кент. Рэзідэнт савецкай ваеннай разведкі ў Бельгіі, ён быў, як сведчаць спецыялісты, агентам нумар адзін супраць Германіі часоў Другой сусветнай вайны.

У 1939 годзе А.Гурэвічу прапанавалі працаваць у Брусселі ў якасці савецкага разведчыка-нелегала. Па заданню Цэнтра яму належала дзейнічаць пад кіраўніцтвам Леапольда Трэпера – рэзідэнта ГРУ ў Бельгіі. Пазней А.Гурэвіч зрабіўся прэзідэнтам акцыянернага таварыства, якое, паводле заключэння шэфа гестапа Генрыха Мюлера, фактычна ўтрымлівала з 1941 па 1942 год усю савецкую разведку. У свае дваццаць шэсць гадоў савецкі разведчык фактычна выратаваў ад немінучага правалу і ўзначаліў бельгійскую рэзідэнтуру.

За надзвычай каштоўную разведвальную інфармацыю А.Гурэвіч атрымаў удзячнасць асабіста ад Сталіна і быў прадстаўлены да ўзнагароды. Здавалася, удача не адвернецца ад яго. Аднак лёс распарадзіўся інакш. Правал рэзідэнтуры, арышт, камера ў засценках форта Брэендонк пад Брусселем, турма ў Германіі, камера смяротнікаў, допыты гестапа. А праз нейкі час – камера на Лубянцы, допыты і прысуд: «Здрада Радзіме і дваццаць пяць гадоў выпраўленча-працоўных лагераў».

Сорак шэсць гадоў чакаў сваёй рэабілітацыі разведчык А.Гурэвіч. Пра яго работу ведалі Гітлер і Сталін. Яго дапытвалі шэф гестапа групенфюрэр Г.Мюлер і начальнік Галоўнага ўпраўлення контрразведкі генерал В.Абакумаў. Пра яго пісалі Ж.Перо, В.Шэленберг, С.Палтарак і інш.

Сваю версію мастацкага спасціжэння гэтага няпростага чалавечага жыцця ў яго адзінстве з трагічнымі старонкамі сусветнай і айчыннай гісторыі прапануюць сцэнарыст і рэжысёр.

Мастацкае развіццё вобраза героя фільма адбываецца ў трох розных, паралельных плоскасцях. У цэнтры – галоўны герой карціны, А.Гурэвіч, рэпартажна зняты аператарам А.Абадоўскім. Гурэвіч сённяшні шчодра дзеліцца сваімі ўспамінамі з аўтарамі фільма, шмат у чым дэміфалагізуе звыклае ўяўленне пра работу разведчыка, з іроніяй успамінае яе трагікамічныя падрабязнасці і штрыхі. У восемдзесят сем гадоў ён па-ранейшаму абаяльны, малады душой, поўны энергіі.

Рэтраспектыўная сфера жыцця героя прэзентуецца ў фільме разнастайным хранікальным матэрыялам, які багата ілюструе даваеннае і ваеннае жыццё ў краінах Еўропы – Бельгіі, Германіі, Чэхаславакіі, Францыі, СССР, Швейцарыі... Хроніка магутна, арганна гучыць у карціне, даючы гледачу шанс успрыняць выкрывальны дакумент і дакладнае аблічча таго часу.

Асаблівую эстэтычную сферу фільма ўяўляе сабой пазбаўленае эмоцый дакументальнае «расследаванне» гістарычных падзей і фактаў разведвальнай дзейнасці А.Гурэвіча. З гэтай мэтай рэжысёр уводзіць у межы карціны яшчэ аднаго героя – аўтара-каментатара (у кадры – С.Трахімёнак). Яго словы гучаць падкрэслена бясстрасна, неэмацыянальна, на фоне гукаў секундамера. Каментатар-эксперт уводзіць дакумент у плынь дынамічнага, напружанага аўтарскага (і глядацкага) мысліцельнага працэсу. Кантэкстнае, «пратакольнае» выкарыстанне рэжысёрам сродкаў дакумента ператвараецца ў элемент вялікай эмацыянальнай сілы і выразнасці.

Кантрапункт трох гэтых сфер, шмат у чым супрацьлеглых па свайму значэнню і вобразнаму раду, становіцца найбольш важным сродкам драматургічнай арганізацыі відэафільма. Геральдычная (тэкст у тэксце) форма пабудовы сюжэта дазваляе рэжысёру адначасова пашыраць і звужаць сэнсавую і эмацыянальную шкалу экраннага спасціжэння рэчаіснасці.

Эмацыянальна-вобразны змест экраннага дакумента ўзмацняецца дзякуючы дакладнаму і тонка нюансаванаму «акампанементу» музыкі і паэзіі. Гукарэжысёр карціны А.Тыцюха, які ўмела карыстаецца сродкамі выразнасці музыкі, з'явіўся сапраўдным сааўтарам рэжысёра. Музыка, якая ўзнаўляе дэталі абставін (савецкія песні, песні і маршы нямецкіх салдат, джазавыя імправізацыі, рэгтайм, шансон у выкананні Э.Піяф і інш.), арганічна ўплятаецца ў сюжэт, гарманічна спалучаецца з відэарадам і дакладна перадае атмасферу кожнага эпізоду і карціны ўвогуле.

Створаны ў Беларускім відэацэнтры ў 2002 годзе, фільм «Спадарожнікі «Сатурна»» (аўтар сцэнарыя – С.Трахімёнак, рэжысёр – С.Агеенка, апе-

Казлоў у форме нямецкага афіцэра.



Кадр з фільма "Спадарожнікі «Сатурна»".





Кадр з фільма "Спадарожнікі «Сатурна»". Казлоў з унучкай.

Фота С.Смірнова і з архіва аўтара.

ратар – В.Купрыянаў, гукарэжысёр – А.Тыцюха, кансультант – Г.Сенюхоў, тэкст чытае У.Грыцэўскі) завяршае трылогію пра савецкіх разведчыкаў часоў Вялікай Айчыннай вайны.

У аснове сюжэта фільма – няпросты лёс былога савецкага разведчыка Аляксандра Іванавіча Казлова, праз прызму якога глядач можа пазнаёміцца з гісторыяй і дзейнасцю ваеннай разведкі і контрразведкі гітлераўскай Германіі – Абвера.

Ваенная біяграфія А.Казлова пачыналася ў Беларусі. У 1941 годзе ён скончыў ваеннае пяхотнае вучылішча ў Калінкавічах, атрымаў званне лейтэнанта. У жніўні сорак першага пайшоў на фронт. Неўзабаве трапіў у вяземскае акружэнне. Далей былі партызанскі атрад, які паступова ператварыўся ў партызанскую дывізію (А.Казлоў стаў камандзірам аднаго з атрадаў), потым разгром дывізіі і палон. У лагеры для ваеннапалонных А.Казлову прапанавалі працаваць на нямецкую разведку, і ён згадзіўся. Аднак пры выкананні першага ж задання ў тыле савецкіх войск далажыў савецкім уладам пра сваю завербаванасць нямецкай контрразведкай і атрымаў заданне вярнуцца назад, пранікнуць у структуру Абвера і працаваць на савецкую разведку. Так А.Казлоў зрабіўся «двайным» агентам – савецкім разведчыкам і адначасова супрацоўнікам гітлераўскага разведоргана – «Абверкаманда – 103». Дзякуючы яму савецкая контрразведка займела унікальную магчымасць атрымліваць звесткі пра асоб, якіх рыхтавалі для закідкі ў савецкі тыл. Такім чынам былі атрыманы даныя на 127 агентаў германскай разведкі, падрыхтаваных да перакіду або перакінутых у савецкі тыл.

Вярнуўшыся пасля заканчэння вайны на Радзіму, А.Казлоў атрымаў кляймо ваеннапалоннага. Далей былі арышт, разлука з жонкай, ссылка, лагеры...

У фільме «Спадарожнікі «Сатурна»» з асаблівай відавочнасцю выявілася адна з безумоўных вартасцей рэжысёра-дакументаліста С.Агеенкі – яго здольнасць творча працаваць са сваімі героямі. Любіць іх, спачуваць ім, падводзіць да моманту здымак з жаданнем падзяліцца сваім болем, адкрыць душу. Экранны маналог А.Казлова – гэта не проста аповед пра псіхалагічныя і маральныя выпрабаванні, якія выпалі на яго долю. Гэта споведзь узрушанай свядомасці.

Каб пазначыць, падкрэсліць амплітуду трываласці гэтага чалавека, рэжысёр уводзіць у мастацкую тканіну карціны два кадры, выкарыстоўваючы моцны эмацыянальны сродак – дыстанцыйны мантаж. Кадр першы (на пачатку фільма) – фотапартрэт А.Казлова ў форме афіцэра гітлераўскай Германіі. Кадр другі (ён жа заключны) – экранны партрэт героя з ордэнамі і медалямі СССР. Гэтыя два кадры, як альфа і амега, акрэсліваюць краі фільма, выклікаюць эмацыянальнае ўзрушэнне ад дысанансу ўбачанага, нацягваюць драматургічную вось экраннага твора.

С.Агеенка выкарыстоўвае ў фільме ўжо выбраную ім драматургічную структуру, аднак у больш складаным варыянце. У мастацкую тканіну дакументальнай стужкі, акрамя ігравых эпізодаў, ён уводзіць камп'ютэрную графіку – эпізоды з планетай Сатурн і Месяцам. Гэта дазваляе яму ствараць кінематаграфічныя алюзіі, сімвалы, паэтычны паралелізм. Так, метафарычны Месяц, мантажна ўплятаючыся ў сферу ўспамінаў героя карціны, успрымаецца як сімвал драматычнай невядомасці, узмацняючы трагічнасць лёсавызначальнага моманту ў жыцці героя, момант «злому», безвыходнасці, але і надзеі.

Як кантрапункт вобразнага раду фільма, пранізліва і рэалістычна гучыць у фільме хроніка. Гістарычная рэальнасць, назаўсёды занатаваная кінематографам, літаральна «крычыць» ад мноства эмоцый. Яна абрыньвае на гледача каскад пачуццяў і асацыяцый: на экране кадры мілітарызацыі Германіі трыццатых гадоў XX стагоддзя, пачатак ваенных дзеянняў на тэрыторыі СССР, бамбардзіроўкі гарадоў, атрады апалчэння, замалёўкі партызанскага руху, адступленне Чырвонай Арміі ў першыя дні вайны, калоны ваеннапалонных, лагеры, трагічныя аблічча, вочы палонных савецкіх салдат...

Асаблівую сэнсавую нагрузку маюць ігравыя эпізоды фільма, знятыя аператарам В.Купрыянавым у танальнасці цемры, псіхалагічных і маральных катаванняў. Тут важнае адчуванне прасторы: замкнёная маўклівасць кабінета, якая палохае чарнатой, адзінокая настольная лямпа ўначы, пратаколы допытаў на стале... У халоднай перадранішняй імгле ледзь прыкметна вымалёўваюцца дзве постаці – следчы і падсудны, якія сядзяць адзін насупраць другога... Голас за кадрам зачытвае абвінавачанне...

Складанасць, поліфанічнасць пабудовы гэтага фільма абумоўлена таксама наяўнасцю і ўзаемадзеяннем дзвюх рэалій: дакументальнай дакладнасці кіна- і фотахронікі і аўтарскай канцэпцыі рэжысёра. Яны і ўтвараюць напружанае поле ўзаемадзеяння рэальных падзей і мастацкай думкі рэжысёра. С.Агеенка здолеў адцяніць у фільме жорсткую, трагічную рэальнасць вайны бязмежнай трываласцю чалавечага сэрца. Гледзячы на экран, каторы раз пераконваешся, што вайна выйграна не толькі мудрасцю вялікіх стратэгаў, але і сілаю масавых воляў, цаною асобных чалавечых жыццяў.

Цудоўна сказаў рэжысёр Аляксей Герман: «Час, аддаляючыся ад ваеннага, дыктуе нам меру рэалізму, дыктуе больш сумленнае стаўленне да ўсенароднага подзвігу і да кожнага чалавечага жыцця на вайне... Цяпер робіцца безумоўным тое, што подзвіг менавіта ў гэтым – у меры пераадолення чалавекам немагчымага, калі гэтага патрабуюць Радзіма, час, сумленне, – а не ў «апрыёрным гераізме». Лакіраваць гэты час цяпер, ствараць легенды, маючы за плячыма такую праўду, непрыстойна. *І нашы лепшыя фільмы пра вайну, наш залаты фонд – гэта ўпэўненыя крокі праўды*».

У кінематаграфістаў існуе меркаванне, што прафесійная рэжысура – гэта здольнасць выкласці сюжэт. Здольнасць захоплена расказаць гісторыю, выкарыстоўваючы поліфанію і экспрэсію экранных сродкаў выразнасці. Гэта цалкам стасуецца і з кінематаграфічнай творчасцю С.Агеенкі. Яго фільмы моцна прыцягваюць увагу гледача, «заварожваюць» інтрыгай. Іх вызначаюць не толькі яскравая самастойнасць аўтарскага мыслення, але і вострае адчуванне стылю: прадуманая, дакладна выбудаваная архітэктоніка твора, трапны выбар візуальнага вырашэння, насычаная, шматгалосая кінематаграфічная мова, тварэнне аўтарскай вобразнай сістэмы.

Кінематограф Сяргея Агеенкі – кінематограф адкрыта выяўленай аўтарскай пазіцыі, разлічанай на гледача, які актыўна мысліць. Аднак рэжысёр нідзе не навязвае гледачу свайго пункту гледжання. Ён ставіць пытанні, адно важней за другое, і імкнецца адказаць на іх пры жывой глядацкай сатворчасці. Пра такія фільмы гавораць: «Яны асуджаны на поспех», таму што так ці інакш яны звернуты да чалавека, да новага часу, а значыць, і да будучыні.

Смірнова Ірына Аляксандраўна. *Скончыла Беларускую дзяржаўную кансерваторыю. Працуе ў БДУ культуры на кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры. Аўтар публікацый у рэспубліканскім друку па пытаннях інтэгратыўнага мастацтвазнаўства.*

Алесь Рашчынскі:

«Музыка ніколі не здрадзіць...»

Часам здараецца так, што творца рана заяўляе грамадскасці пра сябе і сваю творчасць, але не заўсёды здольны доўга ўтрымаць цікавасць і інтарэс. Бо няпроста ўтрымацца на ўзроўні сваіх ранейшых мастацкіх дасягненняў. Бывае і інакш. Калі творчыя здабыткі доўга назапашваюцца, доўга акумулююцца. А потым нечакана ўражваюць і знаўцаў, і аматараў маштабам зробленага.

Менавіта так некалькі гадоў таму наша музычная грамадскасць адкрыла для сябе асобу і творчасць кампазітара Алеся Рашчынскага. Здарылася гэта падчас творчага вечара кампазітара, які прайшоў у Беларускай дзяржаўнай філармоніі і прысвячаўся ягонаму 50-годдзю. Тое нечаканае музычнае ўражанне (а па сутнасці – адкрыццё) запомнілася і праз нейкі час зрабілася падставай для гутаркі. Хацелася даведацца, якім чынам сфарміравалася творчая асоба музыканта, як мысліць кампазітар, як нараджаліся ягоныя шматлікія творы...

– Скажыце, чаму атрымалася так, што вы набылі дзве вышэйшыя музычныя адукацыі? Спачатку ў Маскве, у Гнесінскім інстытуце, – як харавы дырыжор. Потым у Мінску, у Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, – як кампазітар. Напэўна, вы не адразу ўсвядомілі сваё кампазітарскае прызванне?

– З таго часу, як упершыню ў 50-ых гадах пачуў па «талерцы» Паланез М.К.Агінскага, пачаў марыць пра тое, каб навучыцца сачыняць музыку і дырыжыраваць аркестрам. Шлях да мары быў тыповы для правінцыйных дзяцей, бо не ў кожным мястэчку былі музычныя школы. Пасля двух класаў музычнай школы па баяну мяне змаглі ўзяць у вучылішча толькі на «харавое дырыжыраванне». Працягваць вучобу ў ВНУ выпадала толькі па гэтай спецыяльнасці. У Мінскім музычным вучылішчы ў 1973 г. я прымаў удзел у адкрыцці першага ў Беларусі аддзялення «народны хор». Паралельная, а потым і пастаянная праца ў ансамблі «Харошкі» паглынула мяне, разам з тым наблізіла да здзяйснення мары, бо ў «Харошках» я пачаў пісаць музыку.

– Якую ролю ў вашым творчым жыцці адыграў ваш настаўнік Яўген Аляксандравіч Глебаў? Ён бачыў вас кампазітарам, што найбольш паспяхова працуе ў якіх жанрах?

– Яўген Аляксандравіч Глебаў адыграў каласальную ролю ў маім творчым жыцці. З такой магутнай фігурай, як ён, не давялося сустрэцца ні раней, ні пазней! Вядома, у Гнесінскім інстытуце я спяваў у хоры пад кіраўніцтвам дырыжораў А.Юрлова, У.Мініна, С.Гусева, В.Папова, І.Ліцвенкі і іншых, і яны былі для мяне вялікімі аўтарытэтамі. Але ж з Я.Глебавым мы сустракаліся непасрэдна на працягу сямі гадоў вучобы (два з іх – у асістэнтуры) і пасля яе. Яўген Аляксандравіч навучыў разумець яго з першага разу – гэта рабіла працу больш прадуктыўнай. «У музыцы не можа быць дробязяў», – казаў ён, а гэта вяло да прафесіяналізму. Яго афарызмы тыпу: «Калі вы з самага пачатку ўзялі няправільны матэрыял, ён будзе «помсціць» вам на працягу ўсяго твора», – дзейнічаюць не толькі ў музыцы, але і ва ўсіх сферах жыцця.

Урокі кампазіцыі і інструментоўкі былі і ўрокамі жыцця. Мы займаліся ў яго гуртам, усе курсы. Ён прасіў усіх адкрыта выказвацца па напісанай намі музыцы. Гэта фарміравала наша мысленне. Глебаўская школа – вялікая школа! Ён быў не толькі вялікім кампазітарам, але і вялікім філосафам. За словам у кішэню не лез, праўду казаў смела, іранізаваў над «сціпласцю» беларусаў. Сваёй адкрытай, шчырай пазіцыяй ён выхоўваў нас. Для мяне Яўген Аляксандравіч быў другім бацькам.

Ведаючы пра маё харавое «мінулае», Я.Глебаў лічыў мяне харавым кампазітарам, але я пачуваю сябе аднолькава добра і ў сімфанічным аркестры, і ў народным, і ў харавой музыцы. Адзінае, чаго чакаў ад мяне Я.Глебаў, – музыкі. «Ноткі – ваш капітал», – казаў ён. А я замест гэтага прыносіў яму чарговыя зборнікі расшыфровак і апрацовак народнай музыкі, рэцэнзентам якіх, дарэчы, быў ён сам.

– Хто з'яўляецца для вас бясспрэчным аўтарытэтам у музыцы?

– Сама музыка для мяне – бясспрэчны аўтарытэт. Я ўяўляю сабе музыку як жывы арганізм. Яна ніколі не здрадзіць табе. З кампазітараў бясспрэчны аўтарытэт – Я.Глебаў. Несумненна, ён быў і застаецца лідэрам беларускай кампазітарскай школы. Памёр лідэр, а музыка яго «лідзіруе». Я вельмі здзіўлены, што нашы музыказнаўцы яшчэ не стварылі годнай, вартай манаграфіі пра Я.Глебава. Якая тут прычына? У беларусаў ёсць заганная рыса характару: самапрыніжэнне.

Наогул, у кожнага кампазітара я бяру лепшае, тое, што лічу патрэбным. Мяне захапляе не толькі іх музыка, а і іх грамадзянскія ўчынкі. Удзел Д.Вердзі ў нацыянальна-вызвольным руху, удзел З.Кодая ў венгерызацыі сваёй краіны, адмова В.Лютаслаўскага ад дзяржаўнай узнагароды рэжыму Ярузельскага. Гэта – надзвычайна!

– Раскажыце пра той час, калі вы былі музычным кіраўніком фальклорна-харэаграфічнага ансамбля «Харошкі». Ці шмат гадоў вы працавалі ў ансамблі, з якім пачуццём вы згадваеце той час?

– Я працаваў з самага пачатку станаўлення гэтага калектыву і прыняў удзел у стварэнні дзвюх праграм. Другая праграма стала лаўрэатам Усесаюзнага конкурсу сярод прафесійных калектываў у 1977 г. Думаю, што тыя, хто пачынаў, і стваралі славу ансамблю. Музыку да танцаў пісалі М.Коньшын, В.Раінчык, В.Купрыяненка. Рэпертуар і партытуры спевакам рабіў я. У той час мяне заўважыў А.Мдывані і прапанаваў паступаць на кампазіцыю. Пакуль «Харошкі» былі на гастролях у Англіі і Фінляндыі, я рыхтаваўся да паступлення. Вельмі ўдзячны Андрэю Юр'евічу за тое, што ён, падрыхтаваўшы мяне, у 1979 годзе

Рашчынскі Алесь Уладзіміравіч *– беларускі кампазітар, педагог, грамадскі дзеяч. Скончыў Дзяржаўны музычна-педагагічны інстытут імя Гнесіных у Маскве (1975), Белдзяржкансерваторыю (1984) і асістэнтуру-стажыроўку ў ёй. Працаваў музычным кіраўніком і артыстам ансамбля «Харошкі», мастацкім кіраўніком і артыстам ансамбля «Купалінка». З 1973 года і па сённяшні дзень (з перапынкамі) працуе ў Мінскім дзяржаўным вучылішчы імя М.Глінкі. Аўтар шматлікіх музычных твораў.*



У Парыжы падчас гастроляў ансамбля «Харошкі».

прывёў да Я.Глебава. Шкада, што ансамбль «Харошкі» не стаў фальклорна-харэаграфічным, як мы марылі з В.Гаявой і М.Дудчанкам, тым не менш аб'ектыўна гэты калектыў праславіў Беларусь.

– Ці шмат напісана вамі твораў і апрацовак для ансамбля «Купалінка»?

– «Купалінка» спявала мае творы яшчэ тады, калі працавала ў складзе ансамбля «Харошкі». Гэта быў вядомы трыпціх «Туман-матушка...», «Прыходзіў малойчычак», музыка да вакальна-харэаграфічнай пастаноўкі «Вяселле», апрацоўкі «За рэчкаю, за ракой», «А ў ляску». Выйшаўшы са складу «Харошак», ансамбль меў патрэбу ў сваім рэпертуары. Я пісаў для іх апрацоўкі, якія потым увайшлі ў пласцінку «Купалінка». Пачаўшы працаваць у гэтым гурце, зрабіў новую праграму. Яшчэ і цяпер, праз трынаццаць гадоў, яны спяваюць мае творы. Шкада, што народная песня, якую мы з поспехам выконвалі ў залах ЮНЕСКА ў Парыжы, ААН у Жэневе, на пляцоўках Аўстрыі, Бельгіі, Германіі і іншых краін, тут, на сваёй зямлі, – папялушка.

Працуючы ў «Купалінцы», я стварыў свой, першы ў Беларусі прафесійны калектыў, які спяваў і іграў аўтэнтыку, – гурт-капэлу «Агмень». Ён выступаў на Першым з'ездзе беларусаў свету, на «Славянскім базары», на Днях культуры г. Мінска ў Боне і інш. Лічу, што такі аўтэнтычны калектыў павінен быў працаваць на радыё і пісаць анталогію народнай песні. Але грамадства яшчэ не падрыхтавана да ўсведамлення таго, каб аўтэнтыку ўзняць на акадэмічны прафесійны ўзровень: стварыць, напрыклад, у Беларускай акадэміі музыкі факультэт народнага хору. У 2003 г. будзе адзначацца 30 гадоў, як мы ўпершыню ў Беларусі адкрылі ў Мінскім музычным вучылішчы аддзяленне па падрыхтоўцы кіраўнікоў народнага хору, але выпускнікі, бадай, адзінага сярод музычных вучылішчаў Беларусі аддзялення «народны хор» і цяпер яшчэ не маюць права працягваць вучобу ў акадэміі. У краіне няма дзяржаўных (харэаграфічнага, спеўнага і інструментальнага) фальклорных калектываў, якія б выконвалі аўтэнтыку. Тыя, што ёсць, прапагандуюць стылізаваны, апрацаваны фальклор.

– Сярод вашых твораў шмат камерна-інструментальнай музыкі, напісанай для народных інструментаў (скрыпка, гармонік, баян; скрыпка, цымбалы, гармонік). Каб пісаць для народнага складу, трэба, па-першае, адчуваць гэтыя інструменты, а па-другое, магчыма, і іграць на іх. Ці так гэта?

– Сапраўды. У сваім жыцці я пераіграў амаль на ўсіх інструментах сімфанічнага аркестра і народных інструментах. Кампазітару без гэтага – нельга. Не авалодаў толькі смычковымі, але, што праўда, на адным іграў – на гудку, які я прывёз з Урала для «Харошак». Яшчэ да гэтага, начытаўшыся літаратуры пра гудок, вельмі «загарэўся» і ўвёў гэты інструмент у адну з партытур, ні разу не чуўшы яго ўжывую. Я не памыліўся, ён гучаў так, як я і ўяўляў!

– Ці ёсць музычныя жанры, найбольш вамі любімыя? З якіх жанраў вы пачыналі, у якіх часцей працуеце цяпер?

– Кепскіх жанраў няма, але я прынцыпова не пішу так званых эстрадных песень. Лічу, што ніякі кампазітар не створыць песню лепш за тую, якую стварыў народ. А пісаць у стылі мамба, румба ці самба – сорамна. Мы ўсё ж такі жывём на беларускай зямлі!

Пачынаў з апрацовак і цяпер працягваю пісаць іх для хору вучылішча. Некаторыя кампазітары лічаць гэтую справу несур'ёзнай і глыбока памыляюцца.

– Сярод вашых твораў шмат вакальных, напісаных на народныя словы. І для хору а капэла, і для вакальнага ансамбля, і для хору з суправаджэннем. Выбар народнага тэксту – гэта ваша прынцыповая пазіцыя як кампазітара? Ці вы не бачыце цікавых вам тэкстаў у класікаў і сучасных паэтаў?

– Выбар беларускамоўнага тэксту – мая прынцыповая пазіцыя. Лічу, што беларуская паэзія – моцная ў славянскім свеце. Цікавых тэкстаў столькі, што майго жыцця не хопіць, каб на іх напісаць музыку. Справа ў іншым: беларуская мова незапатрабаваная. Я веру, прыйдзе час і для беларускай мовы, але, як кажуць, «...жаль только жить в эту пору прекрасную...»

– Хто з вядомых выканаўцаў (калектывы і салісты) спяваў вашу музыку?

– Спявалі хор радыё пад кіраўніцтвам В.Роўды, Дзяржаўны хор пад кіраўніцтвам І.Мацюхова, камерны хор «Санорус» пад кіраўніцтвам А.Шута, А.Рудкоўскі, В.Пархоменка, Н.Руднева, А.Мельнікаў, «Купалінка». Ігралі: сімфанічны аркестр радыё (дырыжор А.Лапуноў), Дзяржаўны народны аркестр імя І.Жыновіча (дырыжоры – М.Казінец, А.Высоцкі), Алесь і Міхась Лявончыкі, пад музыку з харавога канцэрта танчыць Дзяржаўны ансамбль танца. Кожны год з хорам вучэльні запісваю на радыё свае творы і творы іншых кампазітараў.

– Як вы патлумачыце, што такое апрацоўка народнай песні ці танца? Гэта аздабленне, упрыгажэнне, музычнае пераасэнсаванне? Або адаптацыя для сучаснага слухача, для сучаснага выканаўцы?

– Апрацоўка – гэта самастойны, арыгінальны (аўтарскі) твор кампазітара, дзе ў якасці матэрыялу бярэцца народная мелодыя з тэкстам ці без яго. У цывілізаванай краіне Эстоніі, напрыклад, зборнік харавых апрацовак В.Торміса мае назву: «В.Торміс. Эстонскія каляндарныя песні». Вось чаму ў Эстоніі кампазітары заўсёды будуць звяртацца да народнай песні. Там апрацоўка ўспрымаецца (і аплачваецца) як арыгінальны твор. Апрацоўка, як ніякі іншы твор, знаёміць слухачоў як з фальклорам, так і з прафесійнай музыкай адначасова, прадстаўляючы музычную культуру народа ў свеце.

– Вы ніколі не падлічвалі, колькі вамі зроблена апрацовак народных песень і танцаў?

– Не лічыў. Напэўна, больш за дзве сотні.

– У даведніку «Кампазітары Беларусі» я прачытала, што існуюць зробленыя вамі «Зборнік расшыфровак і апрацовак песень і танцаў Хойніцкага, Светлагорскага і Веткаўскага раёнаў Гомельскай вобласці» (1991), а таксама «Зборнік расшыфровак і апрацовак песень і танцаў Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці» (1992). Па-першае, запісы зроблены да Чарнобыля ці пасля яго? Па-другое, вы ездзілі і збіралі фальклорныя ўзоры па ўласнай ініцыятыве?

– Па-першае, мной зроблены толькі расшыфроўкі. Дзесяць гадоў яны ляжаць у выглядзе рукапісу – няма грошай, каб надрукаваць іх. Па-другое, запісы зроблены Міколам Козенкам, якому, як і мне, усё гэта баліць. (Дарэчы, у розныя гады Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр выдаў восем зборнікаў, сааўтарамі якіх з'яўляемся мы з Козенкам. Чатыры песенныя для вакальных гуртоў, чатыры – для інструментальных).

Мікола Козенка збіраў іх пасля Чарнобыля. Чарнобыль – не толькі экалагічная катастрофа, але і катастрофа нашай традыцыйнай культуры – духоўнай і матэрыяльнай. З-за адсялення і перасялення людзей перарвалася вусная традыцыя перадачы, захавання і развіцця фальклору вялізнага рэгіёна. Ганьба тым «невукоўцам», якія лічаць Чарнобыль фобіяй! Гэтыя зборнікі зроблены для таго, каб захаваць спадчыну пацярпелага краю ў чыстым, аўтэнтычным выглядзе.

У мяне дома захоўваецца каля паўсотні касет з запісамі фальклору, якія я рабіў падчас гастроляў па Беларусі, працы ў журы, на святах, фестывалях, на радыё, тэлебачанні. А фальклор мяне цікавіць як твор мастацтва і як музычная мова народа, якому я належу.

– Свае ўласныя творы вы пішаце хутка і лёгка або доўга і пакутліва? Вы прыхільнік таго, што трэба пісаць хутка ці трэба пісаць доўга? Што і хто вас звычайна натхняе?

– Раней мог пісаць хутка. Хутка напісаў «Канцэрт для хору» памяці майго любімага настаўніка ў вучэльні – Аляксея Пятровіча Граса. Але, як цяпер думаю, рукой маёй «вадзіў» Бог, бо гэта музыка была шчырай.

З вялікай асалодай успамінаю працу над музыкай да лялечнага спектакля па А.Пушкіну «Казка пра цара Салтана», якую я напісаў на адным дыханні. Спектакль ішоў у Дзяржаўным тэатры лялек амаль 15 гадоў. Гэта быў адзіны ў жыцці заказ. Я.Глебаў, праслухаўшы запіс гэтай музыкі, запытаўся: «Колькі ж тут іграе інструментаў?» Для мяне гэтае пытанне было вышэйшай адзнакай, бо там іграла ўсяго дзесяць чалавек. А на самай справе быў адлюстраваны амаль увесь сімфанічны аркестр.

Лічу, што сур'ёзную музыку не трэба пісаць хутка. Але і не ператрымліваць. Цяпер жа ўва мне сядзіць цэнзар, які кажа: «Калі не напішаш на ўзроўні І.Стравінскага ці К.Пэндэрэцкага, лепш не пішы». Раней натхняла радасць.

– З таго, што вамі напісана, якая частка існуе ў зафіксаваным або друкаваным выглядзе (касеты, нотныя зборнікі), а якая ў рукапісным?

– Буйныя творы запісаны на радыё з нагоды майго 50-годдзя. Надрукавана некалькі хароў. Астатняе – ляжыць у рукапісе, музычнага выдавецтва ж няма. Ды што мае творы, калі ўся беларуская музычная класіка не надрукавана?!

– Некалькі гадоў таму ў Беларускай дзяржаўнай філармоніі адбыўся творчы вечар, прысвечаны вашаму юбілею. Ведаю, што для многіх вашых калег-музыкантаў, для журналістаў і проста слухачоў было шмат у чым нечаканасцю само існаванне, наяўнасць такой колькасці адметных твораў. Ці доўга рыхтавалася гэтая вечарына? Ці засталіся вы ёю задаволены?

– Справа ў тым, што не існавала такога кампазітара, як А.Рашчынскі, пакуль яму не споўнілася 50 гадоў. Партытура сімфоніі ў свой час больш за год праляжала без руху ў мастацкага кіраўніка філармоніі. Ад выканання харавога канцэрта і араторыі адмовіўся харавік-манапаліст. Прычына была такая: «У харавым канцэрце – вакаліз, а тэма вайны ў араторыі – неактуальная». Асабіста для мяне вайна – актуальная: бацька ваяваў. Маці была ў нямецкім палоне ў Германіі. Мае заявы на запіс твораў, напэўна, і не разглядаліся «суддзямі» ў праўленні.

Не думаю, што існаваў нейкі спецыяльны загад не выконваць мяне з-за таго, што ў 1986 г. я падпісаў ліст у абарону беларускай мовы да Гарбачова разам з Быкавым, Панчанкам, Лужаніным ды іншымі. Праўда, у ЦК КПБ выклікалі...

Арганізацыя творчага вечара для мяне самога была ў нечым нечаканай, бо для сябе я вырашыў, што па нейкіх прычынах мяне выконваць наогул не будуць, усведамляючы ўсё гэта. Я пераключыўся на стварэнне фальклорных зборнікаў...

Гэта быў сапраўды «аўтарскі вечар»! Бо давялося ў міністэрстве расказваць пра сваю музыку, бо яе ніхто не ведаў. Самому дамаўляцца з залай філармоніі, аркестрамі, харамі, дырыжорамі, салістамі; самому распаўсюджваць квіткі, развешваць афішы. Складана было знайсці дзень, калі б усе калектывы былі не на гастролях, а зала – вольная. Самае цікавае адбывалася ў кабінеце дырэктара філармоніі, але пра гэта я раскажу ў сваіх мемуарах... Канцэрт адбыўся не дзякуючы, а насуперак абставінам. Гэта была пятніца, 30 красавіка, людзі раз'ехаліся па дачах садзіць бульбу. І, нягледзячы яшчэ на тое, што на мой канцэрт філармонія неапраўдана ўзняла кошт білетаў, зала была поўная.

Падчас аўтарскага вечара я ўпершыню пачуў свае сімфонію, араторыю і харавы канцэрт. Справа ў тым, што кампазітар, каб рухацца далей, павінен пачуць свае папярэднія творы. Але ж не праз 15 гадоў пасля іх стварэння! У нас магчымасці чуць сябе не маюць амаль усе кампазітары, за выключэннем песеннікаў, таму я вельмі задаволены гэтай вечарынай. Першай і, баюся, апошняй.

– Агульнавядома, што ў цяперашні час жыць з творчасці амаль немагчыма. Што з'яўляецца для вас асноўнай працай?

– Пачынаючы з 70-ых гадоў атрымліваў мноства прапаноў – працаваць хормайстрам у Дзяржаўным народным хоры; музычным кіраўніком ансамбля «Жывіца», калі там спявала В.Пархоменка; загадчыкам музычнай рэдакцыі на радыё; загадчыкам музычнай часткі тэатра Я.Купалы і нават – мастацкім кіраўніком аднога з філарманічных калектываў. Не пайшоў. Пайшоў «у народ». «Наеўся» самадзейнасці да канца жыцця. Працую з 1973 г. у музычнай вучэльні з перапынкамі на войска, у «Харошках», «Купалінцы». На гарадскіх святах можаце ўбачыць мяне ў якасці ўдзельніка – на вуліцы, з гармонікам.

– Якія праблемы музычнага жыцця найбольш хвалююць вас як кампазітара?

– Хвалююць праблемы хутчэй не-жыцця. Музычнага выдавецтва няма; гэта значыць, што праз гадоў 10-15 музычная адукацыя спыніцца. Ксеракс не выратуе. У рэестры дзяржаўнай рэгістрацыі пра ліцэнзаванне выдавецкай дзейнасці ў тэматычных напрамках няма нават упаміну пра друкаванне музычнай прадукцыі. У мяне спадзяванні на цуд, што калі-небудзь заходні інвестар прыйдзе ў Беларусь. Але ж ці знойдзецца ва ўрадзе чалавек, які разумее, што трэба друкаваць ноты? Смешна сказаць, у Германіі музычнае выдавецтва мела сусветную славу яшчэ ў 60-ыя гады XVIII стагоддзя! А мы праз 250 гадоў не можам пачаць! Сорам!

У дзяржаўным рэестры прафесій ёсць прафесія прыбіральшчыцы, а прафесіі кампазітара няма. А гэта значыць, што прафесія будзе знікаць. «Папса» застанецца, а сур'ёзнай музыкі не будзе. Трэба прызнаць, што сёння адбыліся амерыканізацыя і русіфікацыя беларускай культуры. Працэс стаў некіруемы і незваротны.

Хвалюе праблема прафесійнасці, таленту і «шэрасці». Пакуль талент стварае духоўныя і матэрыяльныя каштоўнасці, «шэрасць», не абцяжараная стварэннем гэтага, імкнецца заняць кіраўнічыя пасады. Каб кіраваць талентам. Ёсць, праўда, «станоўчая» рыса ў «шэрасці» – яна можа аб'ядноўвацца, чаго не могуць зрабіць таленты. Талент ніколі не зможа кіраваць талентам, бо тады ён будзе ўжо не талент.

Пужаюць нарастаючыя агрэсіўна-ваяўнічыя адносіны да традыцыйнай і прафесійнай культуры, выцясненне іх папсой.

– Ці адчуваеце вы, што ваша творчасць запатрабавана?

–Што мая творчасць, калі не запатрабавана ўся нацыянальная беларуская культура?!

Гутарыла Таццяна Мушынская.

Станаўленне школы беларускага джаза

Яўген ФЕЛЬГІН

Фельгін Яўген Уладзіміравіч *нарадзіўся ў Мінску ў 1980 годзе. Скончыў факультэт мастацтваў інстытута сучасных ведаў па спецыяльнасці «прадзюсіраванне музычных шоу-праграм». Аспірант гэтага інстытута. Кола навуковых інтарэсаў – айчынная і замежная джазавая музыка.*

На пачатку XX стагоддзя джаз стаў з'явай міжнароднага маштабу, якая не змагла не закрануць і нашу дзяржаву. Гэта адбылося дзякуючы росквіту стылю свінг, які звязаны з такой формай музычнага ансамбля, як джазавы аркестр, ці біг-бэнд. Трэба адзначыць, што папулярызацыі гэтай музыкі спрыяў яе танцавальны характар і ўвага да сольнага і ансамблевага вакалу. Свінгавы бум доўжыўся каля дзесяці гадоў, ён пакінуў багатую спадчыну многім джазавым музыкантам ва ўсім свеце.

Першага студзеня 1940 года ў Беларусі з'явіўся першы джазавы аркестр – Дзяржджаз БССР пад кіраўніцтвам Эдзі Рознера[1]. Другая сусветная вайна, якая ў хуткім часе пачалася, вызначыла лёс польскіх эмігрантаў, членаў гэтага калектыву, якія ў Заходняй Беларусі аднавілі творчую дзейнасць – на іх радзіме працягваць яе было практычна немагчыма.

Кіраўнік Дзяржджаза, які быў прызнаны на той час вядучым джазавым трубачом Еўропы, ідэальна падыходзіў на ролю бэнд-лідэра. Э.Рознер звярнуўся да трубы, ужо атрымаўшы цудоўную адукацыю ў Вышэйшай музычнай школе Берліна па класу скрыпкі[2]. У той час у ніводнай навучальнай установе не вучылі джазаваму выкананню, і таму Рознер авалодваў трубой на практыцы – у працэсе работы.

Вялікае значэнне ў яго прафесійным росце мела трансатлантычнае турнэ, падчас якога музыкант трапіў у ЗША і наведаў знакаміты нью-йоркскі "Котан-клуб". Уяўленне пра сапраўдны джаз адкрыла Рознеру новыя бакі выканальніцкага майстэрства, джазавай кампазіцыі, а таксама той энергетычны зарад, які перадаецца слухачу і з'яўляецца неад'емнай часткай выканання музыкі ў стылі свінг. Арыентацыя Э.Рознера на біг-бэнд Г.Джэймса, выдатнага трубача, які працаваў у аркестры Б.Гудмана ў гады яго найвялікшага поспеху, але сышоў па прычыне ўласнай яркай індывідуальнасці, не была спробай пераймання, а хутчэй супадзеннем мастацкіх густаў і поглядаў на прынцыпы аркестравага музіцыравання. Як і ў Джэймса, у складзе аркестра Рознера была струнная група. Рознерам выкарыстоўваюцца ўласцівыя джазавым трубачам прыёмы выканальніцтва – такія, як спецыфічныя штрыхі, глісанда, ігра ў высокім рэгістры; непаўторным па тэмбру было таксама гучанне трубы, якога ён дасягаў пры дапамозе сурдзіны. Яшчэ адзін эфектны прыём – перманентнае дыханне, які дэманструе Рознер у якасці драматургіі эстраднага нумара, захавала кампазіцыя "Вочы чорныя", пасля вайны запісаная на грампласцінку.

КОНЦЕРТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ДЖАЗ-ОРКЕСТРА
Белорусской ССР
ПОД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ РУКОВОДСТВОМ КОМПОЗИТОРА:
Юрий БЕЛЬЗАЦКОГО
УЧАСТВУЮТ СОЛИСТЫ: Лидия и Михаил Чайковские, Лотарь Лямпель, Павел Гофман, Луи Маркович, Юрий Цейтлин, Владимир Абрамов, Клара Алюнина, Ирина Большакова.
КОНФЕРАНСЬЕ: Александр ФАРРЕЛЬ
БЫВШ. Эдди РОЗНЕР
БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ
НАЧАЛО В 9 ЧАС. ВЕЧЕРА

Ю.Бяльзацкі, другая па ліку постаць ў калектыве, якая вызначала яго музычнае аблічча, сумяшчаў абавязкі піяніста, дырыжора, аранжыроўшчыка і кампазітара[3]. Яго арыгінальныя аранжыроўкі зрабіліся асновай для імправізацыйных сола Э.Рознера. Яны падкрэслівалі майстэрства саліста і з'яўляліся пераўвасабленнем джазавых стандартаў, у якіх прысутнічалі характэрныя рысы і тэндэнцыі развіцця джаза таго перыяду.

Самыя яркія аранжыроўкі Ю.Бяльзацкага, такія як "Сэнт-Луіс блюз" В.Хэндзі і "Караван" Х.Цізолы, уваходзілі ў рэпертуар Дзяржджаза на працягу ўсёй творчай дзейнасці і выконваліся ў розных версіях, але ў запісах на грампласцінку былі прадстаўлены толькі ў адным варыянце. Акрамя сола інструменталістаў, у "Сэнт-Луіс блюзе" цікавыя сола вакаліста Л.Марковіча ў манеры скэт, якая з'яўляецца прагрэсіўнай у джазавым вакале таго перыяду і выкарыстоўваецца з мэтай імправізацыі ў шмат якіх (наступных па храналогіі з свінгам) стылях джаза; і ў манеры рыф – у выкананні вакальнага трыо, які прыдае каларыт усёй п'есе. Кампазіцыя "Караван", паводле аранжыроўкі цалкам арыентаваная на варыяцыі Э.Рознера на знакамітую тэму, у якасці ўступу выкарыстоўвае вакальную партыю са спевамі бедуіна, якая ўваходзіць у кантэкст эстраднага нумара.

Элементы тэатралізацыі як модная тэндэнцыя ў выступленнях джазавых аркестраў таго перыяду адбіліся і ў творчасці Дзяржджаза, які на гастролях па Беларусі выступаў пад назвай Беластоцкага тэатралізаванага джаза[4]. Вельмі важна падкрэсліць, што, нягледзячы на сваю эфектнасць, элементы тэатралізацыі толькі адцянялі музычны бок выступленняў аркестра Э.Рознера – у адрозненне ад спроб іншых джаз-аркестраў схаваць за перанасычанай тэатралізацыяй свае прафесійныя недахопы.

Дзякуючы ўдзелу аркестра Э.Рознера ў 1940 годзе ў здымках кінастужкі "Канцэрт-вальс" на кінастудыі "Масфільм", засталося аўдыёвізуальнае сведчанне – камічны нумар праграмы канцэрта ў час выканання беларускім калектывам кампазіцыі "Казкі Венскага лесу" (на тэму твораў І.Штрауса). У музычнай пародыі на тэму песні "Вочы чорныя", запісанай аркестрам на грампласцінку, выкарыстоўваюцца сродкі камічнага і ў той жа час раскрываюцца вялікія прафесійныя магчымасці вакаліста Л.Марковіча ў такіх розных па стылістыцы жанрах, як акадэмічны вакал і джазавы вакал у манеры скэт. Сола на трубе Э.Рознера, акрамя бліскучай дэманстрацыі тэхнікі і прыёмаў ігры, уключае з густам падабранае варыяцыйнае выкладанне надзвычай пазнавальнай тэмы песні "Карабейнікі".

Э.Рознер праявіў сябе як кампазітар і аранжыроўшчык. Ён быў аўтарам музыкі польскага шлягера "Ціхая вада". У выкананні Дзяржджаза БССР на словы Н.Лабкоўскага твор набывае новы змест і называецца "Парень-паренёк". Багаты вопыт аркестравай работы відавочны: у джазавай п'есе "Тысяча адзін такт у рытме джаза" Рознер звяртаецца да музыкі біг-бэнда, з уласцівай ёй формай і элементамі аранжыроўкі, з каларытным выкладаннем вакальным трыо тэмы. Уплыў асабліва папулярнай у той час музыкі ў стылі танга адчувальны ў такіх сачыненнях Э.Рознера, як інструментальная п'еса "Бывай, каханне" і песня "Навошта". Яны цікавыя не толькі з пункту гледжання выкарыстання папулярнага рытму танга, але галоўным чынам лірычнасцю гучання аркестра, тэмбрам інструмента знакамітага трубача і яго майстэрскім валоданнем гукам.

Поспех нязменна суправаджаў выступленні Дзяржджаза, пачынаючы з першых гастроляў па Беларусі. Выступленні былі адзначаны ўвагай сталічнай крытыкі да калектыву як да "з'явы вельмі прыемнай" і да яго кіраўніка як да "высокаталенавітага музыканта, майстра джазавай музыкі"[5]. Цікавасць мінскай публікі да Дзяржджаза вырасла да таго, што былі арганізаваны два дадатковыя канцэрты. Не меншым поспехам калектыў карыстаўся ў найбуйнейшых культурных цэнтрах Савецкага Саюза – Маскве і Ленінградзе, а запрашэнне калектыву ў маскоўскі эстрадны тэатр "Эрмітаж" канчаткова пацвердзіла яго рэпутацыю як аднаго з вядучых джаз-аркестраў СССР.

З пачаткам Вялікай Айчыннай вайны частка аркестрантаў пайшла на фронт, многія з іх – у польскую армію. У аркестры з'явіліся новыя музыканты. Яны прайшлі вельмі добрую школу, набіраючыся вопыту ў сумеснай працы з ужо сталымі джазменамі мінулага складу. Трэба аддаць належнае тым намаганням членаў калектыву і яго кіраўніку, вынікам якіх стаў бясспрэчна высокі прафесійны ўзровень Дзяржджаза ўвогуле і веданне музыкантамі кожнай з груп аркестра джазавай спецыфікі сваіх інструментаў. Пра гэта сведчаць пасляваенныя запісы калектыву на грампласцінкі. Поспехі Дзяржджаза былі годна ацэнены кіраўніцтвам рэспублікі: Э.Рознеру было прысвоена званне заслужанага артыста БССР.

У пасляваенны перыяд у Дзяржджазе адбываецца папаўненне творчага складу. У джаз прыходзяць музыканты, якія адпавядаюць высокаму ўзроўню калектыву і ўжо маюць вопыт работы ў сферы джазавай і эстраднай музыкі. Сярод іх варта асабліва адзначыць піяніста і другога дырыжора В.Людвікоўскага, які стаў пазней адным з карыфеяў савецкага джаза. У Дзяржджазе адбываецца яго станаўленне як прафесійнага аранжыроўшчыка, кампазітара і дырыжора. Пазней В.Людвікоўскі плённа працаваў у Дзяржаўным эстрадным аркестры РСФСР пад кіраўніцтвам Л.Уцёсава, а потым сам узначаліў адзін з выдатнейшых савецкіх джазавых аркестраў – Канцэртны эстрадны аркестр.

У пасляваеннай канцэртнай дзейнасці рэпертуар Дзяржджаза значна пашыраецца. Асаблівую ўвагу крытыкі прыцягнула "Ваенная фантазія" Ю.Бяльзацкага. У гэтым творы кампазітар звяртаецца да тэматыкі, звязанай з мінулай вайной і перамогай. Сродкамі музыкі кампазітар прадстаўляе слухачам вельмі знаёмыя моманты гісторыі і насычае драматургію твора яскравымі вобразамі. Музычны матэрыял уключае ў сябе тэмы папулярных песень: у прыватнасці, тэму з кінастужкі "Пад дахамі Парыжа", якая выкарыстоўваецца для стварэння вобразаў мірнага жыцця, і мелодыю песні "Широка страна моя родная" ў якасці пазыўных савецкай радыёстанцыі.

Айчынная крытыка годна ацаніла выканальніцкае майстэрства Дзяржджаза. У рэцэнзіях адзначалася "высакароднасць гучання" і "незвычайнасць выканання"[6], дзе асобна падкрэслівалася жанравая разнастайнасць рэпертуару. Увогуле тое, што пісалі пра аркестр як пра "культурны музычны калектыў", у пэўнай меры дазваляе гаварыць пра сфарміраваную школу беларускага джазавага выканальніцтва.

У 1946 годзе ў СССР была разгорнута масавая кампанія супраць джазавай музыкі. Дзяржджаз Беларусі стаў адной з першых яе ахвяр. Фармальнай прычынай да стварэння камісіі, якая прыняла рашэнне аб расфарміраванні аркестра, была рэцэнзія на канцэрт Дзяржджаза, напісаная старшым інспектарам Галоўнага ўпраўлення музычных устаноў Усесаюзнага камітэта па справах мастацтва пры Савеце Міністраў СССР Е.Грошавай. У гэтай публікацыі былі незаслужана раскрытыкаваны як музычны, так і эстэтычны бакі творчасці аркестра. У прыватнасці, рэцэнзентам была адзначана "поўная безыдэйнасць, нізкая прафесійная культура, разлік на адсталыя густы". Музыка ў выкананні Дзяржджаза названа "пошлой музыкальной стряпнёй собственного изготовления". Негатыўна ацэньваецца выканальніцкае майстэрства самога кіраўніка калектыву – Э.Рознера: "...ігрой на трубе ён дэманструе аб'ём сваіх лёгкіх, яго трукі аднастайныя і маюць ускоснае дачыненне да музыкі..." У канцы свайго артыкула Е.Грошава дазволіла сабе звярнуцца да беларускіх арганізацый і Усесаюзнага гастрольна-канцэртнага аб'яднання з заклікам "зразумець сваю адказнасць перад гледачамі, якім чужое "мастацтва" джаза Э.Рознера"[7]. Пасля такіх заклікаў няцяжка сабе ўявіць далейшы лёс аркестра.



А між тым Дзяржджаз знаходзіўся ў той час у стане творчага ўздыму, шмат было ўжо запланаваных гастроляў, у тым ліку запрашэнне ў Маскву. Калектыў значна вырас: акрамя музыкантаў і салістаў, аркестр уключаў у сябе таксама танцавальную пару, кардэбалет і тэхнічны персанал – усяго больш за пяцьдзесят чалавек. Нечаканая сітуацыя азначала для іх крах творчых планаў і страту працы. Пасля таго, як спецыяльна створаная камісія вывучыла рэпертуар Дзяржджаза, калектыў быў вернуты з Масквы, дзе знаходзіўся з гастролямі, у Мінск. Э.Рознеру было прапанавана ў сувязі з апошнімі падзеямі часова пайсці ў адпачынак. Мастацкім кіраўніком аркестра часова быў прызначаны Ю.Бяльзацкі, і Дзяржджаз прадоўжыў свае выступленні. Такім чынам, апошнія месяцы гастроляў Дзярджаза прайшлі без удзелу Э.Рознера, і яго вяртанне ў калектыў усё яшчэ заставалася нявырашаным. Некаторы час у афішах згадвалася пра яго як пра былога кіраўніка аркестра. Нарэшце загадам, які прыйшоў з Масквы, імя Э.Рознера было знята з афішы[8].

6 сакавіка 1947 года ў аркестр тэлеграфам прыйшло распараджэнне кіраўніка Упраўлення па Справах Мастацтваў БССР Лютаровіча ад 5 сакавіка 1947 года пра расфарміраванне аркестра, на падставе якога звальняліся артысты і тэхнічны персанал Дзяржджаза.

У заключэнне адзначым, што Дзярджаз БССР заклаў падмурак для станаўлення беларускага джаза, які атрымаў плённае развіццё ў дзейнасці аркестраў Дзяржтэлерадыё і Дзяржцырка і асабліва Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі пад кіраўніцтвам народнага артыста Рэспублікі Беларусь, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі РБ прафесара Міхаіла Фінберга.

[1] Советская Белоруссия. 1939. 30 снежня.
[2] БДАЛІМ, ф.224, воп.1, адз.з.9. "Асабістыя карткі і аўтабіяграфіі супрацоўнікаў джаз-аркестра".
[3] БДАЛІМ, ф.224, воп.1, адз.з.9. "Асабістыя карткі і аўтабіяграфіі супрацоўнікаў джаз-аркестра".
[4] Советская Белоруссия. 1940. 20 красавіка.
[5] Советская Белоруссия. 1940. 18 красавіка.
[6] Гродненская правда. 1946. 8 сакавіка.
[7] Известия.1946. 18 жніўня.
[8] БДАЛІМ, ф.224, воп.1, адз.з.5. "Загады па асабістаму саставу".

Беларускія абразы – водсвет рэальнасці*

* Заканчэнне. Пачатак у № 2.

Паліна ЯНІЦКАЯ

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА "СВЯТАЯ ТРОЙЦА"

Кампазіцыя гэтага сюжэта ўзыходзіць да "Тройцы" Андрэя Рублёва, але дагматычнае тлумачэнне тэмы змяняецца характэрнай для XVII ст. цікавасцю да падрабязнасцей біблейскага апавядання пра з'яўленне Аўрааму Госпада ў выглядзе трох вандроўнікаў (Быццё: 18:1 – 5, 6, 8).

Распаўсюджанне гэтага сюжэта ў беларускім іканапісе пачалося з XVII ст.

Звычайна аўтары абразоў **"Тройца"** трымаліся ў пабудове кампазіцыі канонаў старажытнарускага мастацтва. На пярэднім плане размяшчалі стол, за якім сядзяць тры анёлы, а на другім, далёкім плане – мамрыйскі дуб і постаці Аўраама і Сарры, якія выходзяць з дому з пачастункамі ў руках. Але нават пры імкненні да захавання старажытнарускіх праваслаўных традыцый у напісанні **"Тройцы"** (прапарцыйныя суадносіны галоўных і другарадных фігур, адваротная перспектыва) у беларускіх абразах відавочныя мясцовыя асаблівасці і каларыт.

Так, у **"Тройцы"** апошняй чвэрці XVII ст. з Крычава іканапісец старанна выпісвае посуд на стале (нацюрморт) і разьбяны пялёсткавы ўзор на ножцы стала. Пры гэтым разьба на ножцы стала пераклікаецца з разьбяным падлакотнікам крэсла, якое стаіць справа. У гэтым выпадку мы бачым своеасаблівы мэблевы гарнітур.



Абраз **«Тройца»**. Апошняя чвэрць XVII ст. Паходзіць з царквы г.Іванава. МСБК ІМЭФ НАН РБ.

Як і ў згаданых абразах **"Нараджэнне Маці Божай"**, іканапісец расставіў на стале разнастайны посуд: талеркі, невялікую гранёную шкляначку, высокую, з невялікай ручкай керамічную конаўку і глыбокую чашу на невысокай ножцы. Дзве апошнія рэчы блізкія паводле колеру і можна дапусціць, што яны керамічныя. У гэтым абразе прысутнічае і этнаграфічны элемент – галава Сарры пакрыта наміткай.

Апошняй чвэрцю XVII ст. датуецца і другі абраз **"Тройца"**, які паходзіць з Іванаўскага раёна. Кампазіцыя яго такая ж, як і ў папярэднім. І гэты майстар выпісвае кожны завіток нізкарэльефнай разьбы, якой аздоблены крэслы з высокімі спінкамі (узор на абодвух крэслах аднолькавы), тонкія карункі абруса і стварае маляўнічы нацюрморт на стале. У цэнтры стала размяшчаецца глыбокая чаша, мяркуючы па дакладнасці роспісу, – чорнага срэбра (у якой, напэўна, ляжыць ежа). Расстаўлены невялікія талерачкі насупраць кожнага анёла, сталовыя прыборы (лыжкі і нажы), невялікія келіхі і проста на абрусе раскладзены садавіна і гародніна. Калі ў папярэднім абразе этнаграфічным элементам была намітка на галаве Сарры, то ў гэтым Сарра апранута ў традыцыйны беларускі касцюм: простую, без арнаменту кашулю, доўгую спадніцу, укрытую белым фартухом з чырвоным арнаментавым шлячком, намітку, якая пакрывае галаву, шыю і грудзі.

Надзвычай цікавыя ўзоры мэблі і тканін у абразе **"Тройца"**, які паходзіць са Столінскага раёна і датуецца другой чвэрцю XVIII ст. Беларускія майстры, як і многія сярэдневяковыя мастакі, выкарыстоўвалі кажбушкі (рысавальныя дапаможнікі), якімі нярэдка служылі гравюры. Гэтым фактам можна вытлумачыць, чаму анёл, які сядзіць у цэнтры за сталом, блаславяе левай рукою.

Як і ў двух папярэдніх абразах, фігуры анёлаў за сталом выведзены на пярэдні план. Вельмі прыгожы ўзорны абрус з беражком, аздобленым геаметрычным арнаментам і доўгімі махрамі, адразу звяртае на сябе ўвагу. Цікава і тое, што частка абруса на стальніцы белая. Нацюрморт тут не такі маляўнічы. Тры невялікія талерачкі, тры нажы, тры боханы хлеба і тры металічныя келіхі ювелірнай работы. Калі ў двух папярэдніх прыкладах крэслы былі аднолькавыя, то ў гэтым выпадку мы бачым высокі зэдлік на разьбяных ножках і крэсла зграбных форм і элегантных прапорцый.

Стылістычна блізкі і сучасны гэтай **"Тройцы"** абраз **"Тайная вячэра"**, які знаходзіцца ў іканастасе Георгіеўскай царквы Давыд-Гарадка.

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА "ТАЙНАЯ ВЯЧЭРА"

Іканаграфія "Тайнай вячэры" склалася на аснове евангельскіх тэкстаў пра Ісуса Хрыста і яго дванаццаць вучняў – апосталаў, якія сабраліся на святкаванне Пасхі. На гэтай вячэры Хрыстос абвясціў новы запавет (а царква пазней устанавіла таінства прычашчэння) і адкрыў вучням, што яго прадасць адзін з іх (як аказалася пасля – Іуда). Вытокі кампазіцыі ўзыходзяць да ранняга візантыйскага мастацтва. У беларускім іканапісе сюжэт стаў распаўсюджвацца з XVII ст.

"Тайная вячэра" з Давыд-Гарадка датуецца другой чвэрцю XVII ст. Адрозна ад разгледжаных намі абразоў, якія мелі прамавугольны фармат, гэты мае авальную форму. Кампазіцыйным цэнтрам абраза, як і цэнтрам аповеду, з'яўляецца Ісус. У адной руцэ ён трымае хлеб, другую ўзняў для благаслаўлення. Перад Ісусам на стале стаіць металічны келіх, які сваёй формай нагадвае пацір (неглыбокая чаша на ножцы; выкарыстоўваецца падчас таінства Еўхарыстыі – Святога Прычасця – у праваслаўным храме). Менавіта такім чынам мастак увасобіў словы Ісуса. "І ўзяўшы хлеб і падзякаваўшы, разламаў і падаў ім, гаворачы: «Гэта ёсць Цела Маё, якое за вас аддаецца; гэта тварыце ў Мой успамін». Таксама і чашу пасля вячэры, гаворачы: «Гэтая чаша ёсць новы запавет у Маёй Крыві, якая за вас праліваецца» (Евангелле ад Лукі. 22:19 – 21).



Абраз **«Тайная вячэра»**. 2-ая чвэрць XVIII ст. Фрагмент іканапісу царквы Давыд-Гарадка.



Латыгаўскі мастак. Абраз **«Нараджэнне Хрыстова»**. Паходзіць з царквы вёскі Латыгава Верхнядзвінскага раёна. НММ РБ.

За сталом, па абодва бакі ад Ісуса, кананічна размяшчаюцца дванаццаць апосталаў (Іуду можна пазнаць па кашальку ў руках). Твары іх устрывожаныя: хто ж з іх прадасць Яго, жэсты рук быццам паўтараюць словы: "Ці не я, Госпадзі?", – і толькі Іуда адварочвае галаву ад Ісуса. На стале расстаўлены талеркі і пакладзены нажы і хлеб, у цэнтры – міска з рыбай. На абрусе падрабязна выпісаны золатам кветкавы ўзор. Зэдлікі і крэслы, на якіх сядзяць апосталы, падобныя на мэблю з абраза **"Тройца"** (Столінскі раён). Перад сталом жывапісец змясціў даволі вялікую, маляўніча арнаментаваную металічную чашу з пастаўленым у яе збанам. У біблейскія часы ў Іудзеі перад тым, як пасадзіць госця за стол, гаспадары дома абмывалі яму ногі, чым выказвалі павагу да яго. І такое кампазіцыйнае вырашэнне – напамін пра гэтую традыцыю.

БЫТАВЫ ЖАНР І НАЦЮРМОРТ У БЕЛАРУСКІМ ІКАНАПІСЕ

Відавочна, што ў разгледжаных намі абразах ярка праявіўся бытавы жанр. Гэта перадусім – дакладна, з замілаваннем выпісаныя прадметы побыту, знаёмыя ў навакольным жыцці, традыцыйнага беларускага адзення, у якое апрануты святыя, натуралістычны паказ садавіны, гародніны і іншай ежы, адлюстраванне абрадаў, звычаяў і вераванняў тутэйшага люду, эмацыйнага стану персанажаў праз выразнасць іх твараў, жэстаў і рухаў. Калі звярнуцца да ўзораў беларускага касцюма ў музейных калекцыях, тканін, мэблі, посуду, ювелірных культавых вырабаў (паціраў), то ўбачым вялікае падабенства з рэчамі, якія намалявалі ў свой час іканапісцы. Гэты факт пацвярджае наяўнасць у беларускім абразе элементаў бытавога жанру, як яго разумелі ў свецкім заходнееўрапейскім жывапісе.

Да апісаных дэталяў, што перайшлі ў беларускія абразы з мясцовага побыту, дададзім і больш дробныя, аднак вельмі характэрныя. Так, згодна з народнай традыцыяй, немаўлят спавівалі вузенькім чырвоным поясам – спавівачом. Паводле павер'яў, ён выконваў магічныя функцыі – надаваў сілу, засцерагаў ад хвароб і няшчасных выпадкаў. Гэтыя праявы відаць у абразах **"Нараджэнне Хрыстова"** – з Пружанаў (другая палова XVII ст.), з вёскі Латыгава Верхнядзвінскага раёна (1746), з Быхаўскага раёна (другая палова XVIII ст.); **«Нараджэнне Маці Божай»** – з вёскі Ляхаўцы Маларыцкага раёна (1648 – 1650), са Століна (1700), з вёскі Аброва Івацэвіцкага раёна (сярэдзіна XVIII ст.); **«Успенне»** – з вёскі Аброва і г.п. Шарашова Пружанскага раёна (сярэдзіна XVIII ст.).

Тыя ж магічныя ўласцівасці прызнаваліся і за традыцыйным у беларускім адзенні (і мужчынскім, і жаночым) поясам. Яго многія беларускія іканапісцы надавалі адзенню святых. Напрыклад, у абразах **«Маці Божая Адзігітрыя»** яны часам замянялі кананічнае візантыйскае адзенне Эмануіла Хрыста (хітон і гімацій) на звычайную для беларусаў белую кашульку, падперазаную чырвоным поясам (сустракаецца і зялёны) з завязанымі бантам канцамі. Да таго ж у такіх выпадках Хрыстос падаецца без гімація.

ПАРТРЭТНЫЯ ВЫЯВЫ Ў БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Такія выявы датычаць як канкрэтных асобаў, так і святых з ярка выражанай індывідуальнасцю і характарнасцю мясцовага тыпажу. Гэта добра відаць у абразе **"Пакланенне вешчуноў"** з вёскі Дрысвяты Браслаўскага раёна, датаваным 1514 г. Іканаграфія склалася на аснове Евангелля. Пра нараджэнне Ісуса свет апавясціла зорка. За яе рухам сачылі вешчуны (мудрацы) з Усходу. Святло зоркі прывяло іх у Віфлеем, дзе яны знайшлі Дзіця з Маці. Вешчуны пакланіліся Ісусу і прынеслі яму дары: золата – як цару, ладан – як Богу, смірну – як смяротнаму чалавеку.

Невядомы аўтар **"Пакланення вешчуноў"** быў высокапрафесійным мастаком, паслядоўнікам выдатнага нямецкага мастака эпохі Адраджэння Лукаса Кранаха Старэйшага. Ён дакладна вытрымаў кампазіцыйную пабудову, рытм свайго твора і перадаў святлоценявыя нюансы. Абраз прысвечаны евангельскай падзеі, якая паслужыла асновай для шырокавядомай у Еўропе **"Аповесці пра трох каралёў-вешчуноў"**, перакладзенай у XV ст. на беларускую мову. Тры каралі традыцыйна трактуюцца ў заходнім мастацтве як сімвалічная персаніфікацыя трох чалавечых рас або трох кантынентаў, якія пакланяюцца Хрысту.

Сэнсавым і кампазіцыйным цэнтрам алтарнай карціны з'яўляецца немаўлятка Ісус. На яго скіраваны позіркі Марыі і вешчуноў-мудрацоў з дарамі; яны абступілі Панну з немаўляткам Ісусам. Абраз перамалёўваўся ў XVII–XVIII стст. Каля ног аднаго з вешчуноў мы бачым значна пазнейшую ўстаўку, якая датуецца прыблізна 1680-мі гадамі. На ёй намаляваны ўкленчаны шляхціц Ян Сэгень (данатар рэстаўрацыі абраза і касцёла) – у чырвоным жупане, з шабляю і ў княжацкай дэліі, падбітай



Абраз **«Маці Шкаплерная»**. І-ая палова XVIII ст. Паходзіць з Астравецкага раёна. МСБК ІМЭФ НАН РБ.



Манаграфіст М.В. Абраз **«Пакроў»**. 1751. Паходзіць з царквы Маладзечна. НММ РБ.

футрам гарнастая. Побач са шляхціцам красуецца яго фамільны герб.

Элементы партрэтнага жанру прысутнічаюць і ў алтарным абразе **"Пакланенне Маці Божай"** (другая назва – **«Маці Божая Шкаплерная»**), які напісаны каля 1620 – 1630-ых гг. паводле замовы ордэна кармелітаў, але быў выяўлены ў Троіцкім касцёле, пабудаваным у 1900 – 1902 гг. у вёсцы Гервяты Астравецкага раёна.

З XV ст. сюжэты "З'яўленне Маці Божай" і «Узнясенне Маці Божай» трактуюцца ў заходнееўрапейскім мастацтве ў цялесным вобразе.

Найбольш блізкая іканаграфічная аналогія гэтага алтарнага абраза – вядомы твор Тыцыяна (1518 г.; Венецыя, царква Санта Марыя Гларыёза дэі Фрары). Шкаплерам ў каталіцкім веравызнанні называюць доўгі прамавугольны адрэз цёмнага сукна з вышытым на яго канцах імем Маці Божай або Хрыста. Гэта – частка манаскага адзення каталіцкіх ордэнаў, якую носяць на грудзях, перакідваючы адзін канец праз плячо. Кампазіцыя абраза «Маці Божая Шкаплерная» ўвасабляе легендарны сюжэт з гісторыі ордэна кармелітаў "З'яўленне Маці Божай першаму генералу ордэна Сымону Стоку". Кампазіцыя падзелена на тры ярусы: нябесны, дзе знаходзяцца анёлы і святыя; зямны, дзе жывуць людзі; падземны, які называецца пеклам або чыстцам для грэшных душ.

Боскі ярус запаўняюць анёлы і выгнутая паласа аблокаў, якая падтрымлівае Маці Божую, што сядзіць і быццам прыкрывае сваім гіматыем групу ўкленчаных асобаў злева ад яе. Сярод іх на пярэднім плане – партрэтны вобраз Папы рымскага Клімента VIII, а за ім – у княжацкай кароне вялікага князя Вялікага Княства Літоўскага – будучы кароль Рэчы Паспалітай Жыгімонт III Ваза ў атачэнні каталіцкага біскупа ў інфуле, манаха, князя ў кароне і простага чалавека з непакрытай галавой, апранутага ў чырвоную кашулю з сінім адкладным каўнерыкам, які часта малявалі беларускія жывапісцы.

Аўтар іконы выбраў гэтых асобаў невыпадкова. У час, калі правілі гэтыя каранаваныя і тытулаваныя дзеячы, была заключана Брэсцкая унія (1596 г.), у выніку якой пераважным веравызнаннем мясцовых хрысціян стала уніяцтва. Яно распаўсюджвалася пад патранатам Папы рымскага.

Справа ад Марыі, сярод укленчаных людзей, маштабна вылучана фігура Сымона Стока, які прымае з левай рукі Маці Божай шкаплер. Характарны вобраз манаха, які выглядае з-за фігуры Стока. Яго цікаўны позірк звернуты да ўяўнага гледача, а не да Марыі, якая з'явілася цудоўным чынам. А якраз на яе скіраваны позіркі прысутных. Тут жа, побач са Стокам, месціцца схематычна напісаная першая і другая жонкі Жыгімонта III Вазы (яны ў каронах) і дзве манашкі.

У ніжнім ярусе кампазіцыі расчульвае гледача сцэна: анёл выхоплівае з пякельнага полымя рыжавалосую жанчыну. Імкненне мастака паказаць канкрэтных людзей відавочнае нават у створаных ім характарных вобразах грэшнікаў, сярод якіх вылучаецца мужчына з вусамі, паголенай галавой і чубам. Падобныя "прычоскі" былі добра вядомыя сярод запарожскіх казакоў і ўкраінцаў. Магчыма, іканапісец не меў сімпатыі да гэтага чалавека і ў сваім творы асудзіў яго гарэць у пякельным полымі.

Архітэктурнае запаўненне задняга плана гатычнымі пабудовамі пераносіць дзеянне ў сталіцу Вялікага Княства Літоўскага, таму што бачны храм нагадвае Віленскі кафедральны касцёл да яго перабудовы ў 1620 – 1630 гг.

ІКАНАГРАФІЯ СЮЖЭТА "ПАКРОЎ"

У абразе **"Пакроў"** манаграміста М.В. (1751 г., паходзіць з Маладзечна) мы можам убачыць не толькі святароў і просты люд, але і каранаваных асобаў з атрыбутамі ўлады (карона, скіпетр, каралеўская мантыя, гетманская булава).

"Пакроў" – гэта не толькі іканаграфічны сюжэт, але і вялікае свята ў гонар з'яўлення Дзевы Марыі.

У пачатку X ст. Канстанцінопалю, сталіцы Візантыйскай імперыі, пагражаў напад масульман. У Влахернскім храме падчас усяночнай народ набожна маліўся аб збаўленні ад небяспекі. Быў тут і блажэнны Андрэй, юродзівы, разам са сваім вучнем Епіфаніем. Падняўшы вочы да неба, ён раптам убачыў Маці Божую, якая ішла па паветры, акружаная мноствам анёлаў і святых. Укленчыўшы, яна доўга малілася. А потым зняла са сваёй галавы пакроў (амафор) і раскінула яго над людзьмі ў храме, засведчыўшы тым самым дараваную праз яе малітвы абарону хрысціян ад бачных і нябачных ворагаў.

Здзіўленыя цудоўнымі падзеямі, блажэнны Андрэй і Епіфаній паведамілі пра гэты цуд усяму народу. А ворагі без усякага кровапраліцця адступілі ад горада. У памяць пра гэтую падзею свята Пакрова Прасвятой Маці Божай устаноўлена ў праваслаўнай царкве з XII ст. Мяркуючы па захаваных абразах, у Беларусі іканаграфічны сюжэт "Пакроў" атрымаў распаўсюджанне ў XVI – XVII стст.

Кампазіцыя гэтага абраза падзелена на два ярусы. У верхнім – Маці Божая, якая распасцірае пакроў (покрыва), акружаная апосталамі, святымі і анёламі. У ніжнім – замілавана глядзяць на Марыю людзі. На прыступкавым узвышэнні (амбоне), паказваючы пальцам уверх, стаіць Раман Салодкапевец са скруткам у руцэ, на якім надпіс: "Днесь благоверние людие светло празднуем". Справа ад яго стаяць Андрэй-юродзівы са скіпетрам у руках, уніяцкі біскуп, манахі. А злева – кароль у вайсковых даспехах, за ім – буйны магнат у каралеўскай кароне і дэліі, падбітай футрам гарнастая. Такія атрыбуты ўлады ў Рэчы Паспалітай мелі толькі князі Радзівілы.

Асаблівую цікавасць выклікае постаць мужчыны ў левым ніжнім кутку абраза. Ён апрануты ў чырвоны жупан, праз плячо перакінута блакітна-сіняя стужка з ордэнам Белага Арла і віднеецца мальтыйскі крыж на грудзях. У правай руцэ ён трымае булаву. На галаве – графская карона.

Пры параўнанні выявы гэтага шляхціца з партрэтам Ігната Завішы (1696–1738) невядомага мастака (работы 1736 г.) уражвае падабенства намаляваных асобаў. Завіша на партрэце пададзены з разваротам у тры чвэрці, апрануты ў шчыльна зашпілены і падперазаны чырвоны жупан. Праз плечы перакінута стужка з ордэнам Белага Арла – вышэйшай узнагароды ў Рэчы Паспалітай, а на грудзях – мальтыйскі крыж. У правай руцэ Завіша трымае маршальскае жазло. Падабенства назіраецца і ў абліччах (авал твару, вочы, невялікія, злёгку падкручаныя вусы). Разыходжанне толькі ў сімвалах улады. На больш ранім партрэце Завіша паказаны з маршальскім жазлом, на больш познім (1751 г.) – з гетманскай булавай. Верагодна, пазней ён быў прызначаны на пасаду гетмана, бо раней меў званне генерал-маёра.

Згодна з надпісам на партрэце граф Ігнат Завіша быў старостам Мінскім, Бабруйскім і Сумілішкаўскім, надворным маршалкам Вялікага Княства Літоўскага, генерал-маёрам польскага войска і дабрадзеем уніяцкага манастыра і царквы базыльянаў у вёсцы Ляды непадалёку ад Ігумена (цяпер Чэрвень). Даследчык беларускага жывапісу Юры Піскун мяркуе, што абраз **"Пакроў"** (1751 г.) і партрэт Ігната Завішы намаляваў адзін і той жа аўтар з лацінскай манаграмай **М.В.** – Матэвуш Бейтнік, які ведаў сям'ю Завішаў і працаваў у Мінску і яго ваколіцах.

МЯСЦОВЫ ТЫПАЖ У БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Не менш цікавы ў абразах мясцовы тыпаж. Прыкладам можа служыць абраз "Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Грыгорый Багаслоў і Іаан Златавуст", які паходзіць з Шарашова і напісаны шарашоўскім майстрам у другой палове XVIII ст. Гэты сюжэт распаўсюджваецца ў Беларусі з XVII ст.

Перад намі – яркія характарныя вобразы, высокадухоўныя, натхнёныя індывідуальнасці. Святыя апрануты ў адзенне уніяцкіх святароў. Гэта сведчыць, што іканапісец быў уніятам.



Шарашоўскі мастак. Абраз **«Выбраныя святыя: Васіль Вялікі, Грыгорый Багаслоў, Іаан Златавуст».** 2-ая палова XVIII ст. Паходзіць з г.п.Шарашова Пружанскага раёна. НММ РБ.

АРХІТЭКТУРНЫ І ЛАНДШАФТНЫ ПЕЙЗАЖ У БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Пейзаж сустракаецца ў такіх абразах XVII – XVIII стст., як **"Нараджэнне Маці Божай", "Пакланенне вешчуноў"** і многіх іншых. У іх перадаецца не толькі мясцовы краявід (дрэвы, хмызняк, палі, лукавіна ракі), але і архітэктурны пейзаж, які пісаўся паводле законаў прамой перспектывы.

У згаданым ужо абразе **"Пакланенне Маці Божай"** (1620 – 1630 гг.) у цэнтры кампазіцыі відаць на даляглядзе гатычны храм, які атаясамліваецца з Віленскім кафедральным касцёлам да яго перабудовы ў 1620 – 1630 гг.

Надзвычай цікавы абраз **"Аўрамій і Меркурый Смаленскія"**, напісаны басценавіцкім (вёска Басценавічы Мсціслаўскага раёна) майстрам у 1723 – 1728 гг. Яго незвычайнасць у тым, што ў верхняй частцы абраза на фоне нізкарэльефнага арнаменту ўкампанаваны ківот з другім абразам – **"Маці Божая Адзігітрыя Смаленская"**, які датуецца пачаткам XVI ст. і належыць да маскоўскай іканапіснай школы. Менавіта на яго скіраваны позіркі двух смаленскіх святых. Яны стаяць на беразе Дняпра і паказваюць на Смаленск, які раскінуўся на супрацьлеглым беразе і праглядаецца як бы з вышыні птушынага палёту. У плане горада добра бачныя Крэмль з белымі сценамі і чырвонымі дахамі па перыметру старажытнага горада, сярод зяленіны – мураваныя і драўляныя дамы, белакаменныя цэрквы і ў левай частцы кампазіцыі – касцёл з двухвежавым фасадам.

У **"Пакланенні вешчуноў"** (1723 – 1728 гг.) таго ж басценавіцкага майстра на другім плане відаць рака, каменныя масты, за імі – мураваныя сцены і гарадскія пабудовы. Але што гэта за горад, пакуль невядома. Магчыма, гэта – Вільня, таму што большасць намаляваных храмаў базілікальнага тыпу.

Ландшафтны пейзаж ёсць і ў абразе **"Цалаванне Іаакіма і Ганны"** (1723 – 1728 гг.) таго ж майстра, а таксама ў абразе **"Маці Божая Жыватворная Крыніца"** канца XVII – пачатку XVIII ст. і інш.

Як ландшафтны, так і архітэктурны пейзаж прысутнічаюць у абразе **"Святы Мікалай"** (з царквы Маладзечна) ужо названага манаграміста М.В. (1751 г.).

РЭАЛІІ МУЗЫЧНАГА ЖЫЦЦЯ Ў БЕЛАРУСКІХ АБРАЗАХ

Нам вядомыя два абразы (**"Маці Божая з хорам анёлаў"** і **"Святы Ануфрый"**), якія даюць уяўленне пра музычныя інструменты, што бытавалі ў XVIII ст., асаблівасці тэхнікі ігры на іх і характэрныя формы выканальніцкай практыкі. Сюжэт абраза **"Маці Божая з хорам анёлаў"** тыповы для сярэдневяковага вылучэнчага мастацтва Захаду – канцэрт анёлаў. Тут прадстаўнічы, паводле складу мяшаны ансамбль спевакоў і музыкантаў-інструменталістаў, якія ўслаўляюць Маці Божую. Сярод музычных інструментаў – арфа, басэтля і блізкі да скрыпкі трохструнны інструмент, на якім анёл іграе дугападобным смычком. А духавыя інструменты ў анёлаў нагадваюць жалейку і пастухоўскі ражок-трубу.

А ў абразе **"Святы Ануфрый"** мы дазнаёмся пра вясковы інструментальны ансамбль, у якім музыкі граюць на мясцовых самаробных інструментах – дудзе, жалейцы, цымбалах, скрыпцы, басе і бубне.

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што беларускі абраз – дзівосная, яскравая і самабытная ў мастацтве Еўропы з'ява. Яна гарманічна спалучае ў сабе боскае і зямное. Напаўняючы абразы сцэнамі і рэаліямі свецкага жыцця, уводзячы ў іх элементы такіх жанраў, як бытавы, партрэт, пейзаж, нацюрморт, іканапісцы не страчвалі трапяткой пашаны да самой сутнасці гэтага акна ў нябесны свет.



Абраз **«Сашэсце ў пекла».** XVII ст. аходзіць з г. Дзісна Міёрскага раёна.

Традыцыя вяртае гісторыю

У Мінску прайшла міжнародная навукова-практычная канферэнцыя "Нацыянальны касцюм у сучаснай сацыякультурнай прасторы".

Галіна БАГДАНАВА

Ёсць падзеі, уражанне ад якіх не перадасі толькі ўласнымі словамі. Кажуць, колькі людзей, столькі і думак. Колькі людзей, столькі і адкрыццяў, – хочацца дадаць пасля міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, якая праходзіла ў рамках пілотнага курса "Нацыянальны касцюм у сучаснай сацыякультурнай прасторы". Таму і вырашылі мы даць магчымасць выступіць непасрэдным удзельнікам канферэнцыі – навукоўцам і практыкам (некаторыя іх выказванні – гэта анонсы будучых цікавых грунтоўных артыкулаў, якія мы мяркуем змясціць на старонках часопіса). Атрымаўся своеасаблівы "круглы стол". Арганізатары форуму – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны інстытут праблем культуры (БелДІПК), Беларускі дзяржаўны універсітэт (БДУ) культуры – плануюць выдаць зборнік усіх матэрыялаў канферэнцыі.

Але напачатку – адзін факт і адзін успамін з каментарыем.

Факт. Ужо пасля канферэнцыі стала вядома, што яе арганізатары – кандыдат гістарычных навук, дацэнт БДУ культуры Людміла Дамнянкова і загадчык лабараторыі музейнага праектавання БелДІПК Ала Сташкевіч – выйгралі грант на стварэнне віртуальнага музея беларускага нацыянальнага касцюма. Экспазіцыя гэтага музея будзе разлічана не толькі на навукоўцаў, але і на настаўнікаў,вучняў, студэнтаў, турыстаў.

Успамін. Аднойчы ў другой палове дзевяностых гадоў выдатныя нашы жывапісцы і мастакі па касцюмах Алена Юр'ева-Піскун і Юрый Піскун запрасілі на канцэрт "Харошак", на той час вядомага ўжо далёка за межамі Беларусі ансамбля. Колькі разоў да таго прыходзіла я ў захапленне ад дакладных, па-майстэрску пераасэнсаваных гэтымі мастакамі традыцыйных рэгіянальных народных строяў! Агульны каларыт, рытміка ўзораў, асобныя дэталі сцэнічных касцюмаў рабілі кожны з мясцовых танцаў, пераасэнсаваных харэографамі, сапраўднымі шэдэўрамі. Але тут мяне чакала новае адкрыццё – гэтым разам мастакі зрабілі сцэнічную трансфармацыю не традыцыйных народных, а гістарычных касцюмаў. У танцы, руху ажылі героі сармацкіх партрэтаў, князі, князёўны, магнаты... На вачах Беларусь з "лапцюжнай" пераўтварылася ў шляхецкую. І дзіўна, у такім новым, гістарычным атачэнні старыя, добра знаёмыя традыцыйныя народныя танцы "Харошак" успрымаліся як каштоўныя каменьчыкі, яркія, вабныя, незвычайна прыгожыя.



Ю.Піскун, А.Юр'ева-Піскун. Касцюмы для ансамбля "Харошкі".

Каментарый. Прыблізна з таго ж часу беларускія мастакі і навукоўцы пачалі ўсё часцей ужываць замест звыклага словазлучэння "беларускае народнае адзенне" выраз "беларускае нацыянальнае адзенне", які ўключае ў сябе і народны, і гістарычны касцюмы. Народны – той, што яшчэ ў сярэдзіне мінулага стагоддзя насілі на вёсцы. Яго прынята называць "народны строй". Ён мае ярка выяўленыя рэгіянальныя рысы і даволі шырокую варыятыўнасць. Гістарычны касцюм – гэта ў вузкім разуменні, як правіла, адзенне верхніх слаёў грамадства, адзенне, якое не мела рэгіянальных рысаў і даўно выйшла з моды.

Сёння традыцыйнымі народнымі строямі цікавяцца найперш мастакі, музейныя работнікі, арганізатары мясцовых фальклорных калектываў. Гістарычны касцюм аднаўляецца не толькі ў гістарычных спектаклях, але і ў рыцарскіх клубах, да пэўных святаў.

Пра колішні канцэрт "Харошак" мне нагадала не толькі назва канферэнцыі – "Нацыянальны касцюм у сучаснай сацыякультурнай прасторы", але і выстава, прымеркаваная да яе адкрыцця, выстава, на якой экспанаваліся творы Аксаны Касміной, кандыдата гістарычных навук, выдатнага ўкраінскага мастака па касцюмах, і нашых мастакоў – Алены Юр'евай-Піскун і Юрыя Піскуна. Новы падыход да ўспрымання нацыянальнага адзення быў і ў тэмах выступленняў Людмілы Дучыц і Ганны Барвенавай ("Старажытны касцюм жыхароў Беларусі па археалагічных даных" і "Сярэднявечны касцюм беларусаў"), і ў прэзентацыі касцюмаў эпохі Сярэднявечча, падрыхтаванай рыцарскім клубам "Цвярдыня" (кіраўнік клуба – Андрэй Буглат). І зноў, як калісьці на канцэрце "Харошак", у гістарычным атачэнні зусім інакш успрымалася традыцыйнае народнае адзенне. Цяпер можна канстатаваць, што настольная кніга ўсіх нашых мастакоў – выдадзены ў 1981 годзе альбом Міхася Раманюка "Беларускае народнае адзенне" – паклаў пачатак самаідэнтыфікацыі беларусаў не толькі ў сучаснай (традыцыйнае адзенне), але і ў гістарычнай прасторы. Вывучэнне традыцыі зрабілася штуршком да вяртання не толькі пісьмовай, але і візуальнай гісторыі. У такім кантэксце мы і паспрабуем даць два пасляслоўі да канферэнцыі, у якой прынялі ўдзел навукоўцы з Беларусі, Украіны, Расіі, Паўднёвай Карэі, супрацоўнікі этнаграфічных і краязнаўчых музеяў, дамоў народнай творчасці, цэнтраў рамёстваў, абласных навукова-метадычных цэнтраў, мастакі па касцюмах, выкладчыкі ВНУ, кіраўнікі фальклорных калектываў.

ПАСЛЯСЛОЎЕ ПЕРШАЕ. КАЛЕКТЫЎНАЕ

Юлія Чарняўская, культуролаг, старшы выкладчык Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры:

– Ва ўсіх зменах этнасаў адзінаю пастаяннаю прыкметаю з'яўляецца тая, у адпаведнасці з якой яны аб'ядноўваюцца і адрозніваюць сябе ад іншых этнасаў, – этнічная самасвядомасць як адзінства этнаінтэгруючых і этнадыферэнцыруючых прыкметаў.

Калі мы прымаем тэзіс пра вызначальную ролю нацыянальнай самасвядомасці ў самабудаўніцтве нацыі і паспрабуем звязаць яго з беларускай сучаснасцю, то прыйдзем да высновы: беларусы, бясспрэчна, маюць развітую самасвядомасць у вузкім сэнсе гэтага тэрміна, гэта значыць самасвядомасць як самаідэнтыфікацыю. Аднак дзейснай, актыўнай, "культурна-імперыялістычнай" ідэі, якая б ляжала ў аснове нацыянальнай самасвядомасці (у яе шырокім разуменні) у менталітэце беларусаў – як этнасу, а не як асобных прадстаўнікоў яго культурнага слоя, – не склалася. Больш за тое, такая ідэя разыходзіцца з самім менталітэтам народа, які ставіцца да жыцця найперш з пазіцый здаровага сэнсу і пасіўна, але ўпарта супраціўляецца ўсялякаму ўціску, у тым ліку і нацыяналістычнаму.

Ніна Бабровіч, старшы навуковы супрацоўнік Віцебскага абласнога краязнаўчага музея:

– Экспедыцыйныя вандроўкі па роднаму Паазерскаму краю і незабыўныя размовы з тутэйшымі старажыламі зноў і зноў вяртаюць мяне да пытанняў, на якія кожны з нас калі-небудзь хоча знайсці адказы: "Хто мы ёсць? Адкуль прыйшлі? Куды крочым?" Знаёмства з жыццём продкаў набліжае нас да прыроды, дазваляе паглядзець вакол сябе вачыма натуральнага чалавека, які знаходзіцца ў суладдзі з навакольным асяроддзем – з сонейкам, ветрам, хмарамі, дажджом, з роднаю зямлёю. Душа народа – гэта дабро, працавітасць, жыццёвая мудрасць. Толькі дакрануўшыся да ўсяго гэтага, можна адчуваць сябе прадаўжальнікам свайго Роду.



Ю.Піскун, А.Юр'ева-Піскун. Касцюмы для ансамбля "Талака". Віцебск.

Своеасаблівым ключом да скарбніцы назапашаных стагоддзямі ведаў можна лічыць адзенне, якое з'яўляецца адным з устойлівых элементаў матэрыяльнай культуры, адлюстроўвае этнічную прыналежнасць і геаграфічнае асяроддзе, узровень эканамічнага развіцця, сацыяльнае і маёмаснае становішча, рэлігійную прыналежнасць.

Равеснікі XX стагоддзя былі апошнімі сведкамі існавання старажытнага народнага адзення і апошнімі носьбітамі традыцыйнай сялянскай культуры Паазерскага краю. І шмат чаго было ў іх дзяцінстве і ў маладосці такога, што нашаму сучасніку здаецца дзіўным і невядомым... Самаробныя тканіны і вырабленыя з іх рэчы, у тым ліку і адзенне, дзякуючы мастацкаму таленту, цярплівасці і акуратнасці ў працы, дадзеных Богам і прыродаю простым вясковым жанчынам, маюць для нас вялікую эстэтычную каштоўнасць. Знакавая сістэма народнага касцюма – неацэнны здабытак нашых продкаў, цікавая і загадкавая крыжаванка старадаўніх вераванняў, звычаяў і абрадаў.

Быў час, калі ў некаторых мясцовасцях дзяўчыне, якая выходзіла замуж, шылі "чапец" – спецыяльны галаўны ўбор. Але паступова чапец у паўсядзённым жыцці замяніла хустка. Хустка, якая заўсёды пакрывала і сёння пакрывае галаву пажылой вясковай жанчыны, засталася, бадай, апошнім элементам традыцыйнага беларускага адзення, своеасаблівым знакам-сімвалам. Моладзь апошнім часам актыўна цікавіцца традыцыямі. Гэта пацвердзіў і семінар-практыкум "Захаванне, развіццё, адраджэнне і распаўсюджанне народных рамёстваў і фальклору на Лепельшчыне", які праходзіў у сярэдзіне 1990-ых гадоў. У Лепельскім Доме рамёстваў шмат гадоў працуе гурток "Ткацтва", у якім займаюцца зусім юныя дзяўчаты. Яны імкнуцца спасцігнуць старажытнае майстэрства, каб захаваць яго для нашчадкаў і ў XXI стагоддзі, каб зберагчы свае карані і духоўную сувязь пакаленняў. З вялікім задавальненнем і гонарам апранаюць мае сучасніцы самаробнае адзенне, у якім ёсць напамін пра мінулае. Мне здаецца, што яны ў думках звяртаюцца да жыцця продкаў і адчуваюць сябе сапраўднымі Паазерскімі Венерамі.

Павел Куцянкоў, мастацтвазнаўца (Санкт-Пецярбург, Расія):

– Вялікую цікавасць уяўляе сабою сістэма панёваў паўднёварускага жаночага касцюма, якая адлюстроўвае перыяды жыццёвага кола і духоўныя перыяды, што ўяўляюць сабою два своеасаблівыя архаічныя сонечна-касмічныя календары дзвюх культур.

Вяземскі яргічны (далей будзе патлумачана) сонечна-касмічны каляндар заключаны ў сістэме трохполых чырвона-паласатых, сініх панёваў. Яргаў называюць крыж з загнутымі канцамі і падобныя сонечныя сімвалы, а таксама гарызантальныя рады, складзеныя з гэтых і іншых геаметрычных знакаў, вытканых на падпольніках панёваў і іншым адзенні.Ва ўсе перыяды жыццёвага кола і духоўныя перыяды жанчыны насілі розныя па колькасці яргаў панёвы. Паводле панёвы можна было вызначыць духоўны, фізіялагічны стан і сацыяльнае становішча сялянкі. Сістэма ліку яргамі на панёве складаецца з няцотнага ліку гарызантальна размешчаных яргаў (тут маецца на ўвазе –радоў). Панёвы ткалі з адной яргай, 3, 5, 7, адзінаццацю яргамі. Для прыкладу, вось як выяўляліся на панёвах перыяды жыццёвага кола: вяселле, дзетародны перыяды пазначаліся на панёвах дзевяццю, сямю або пяццю яргамі. У пас-



Ю.Піскун, А.Юр'ева-Піскун. Касцюмы для ансамбля "Харошкі".

лядзетародны перыяд кабета насіла панёву з трыма яргамі. На смерць панёву з яргамі не апраналі.

Розныя панёвы апраналі і ў пэўныя духоўныя перыяды – на святы, падчас самоты, салдацтва, удаўства. Векавухі панёваў з яргамі не насілі. Ёсць паданне, што на пачатку XX стагоддзя ў вёсцы Сядземка існаваў абрад, калі маці рыхтавала для сваёй дачкі, якая паводле фізіялагічных і іншых прыкметаў гатовая была выйсці замуж, панёву з пэўным малюнкам, а браты садзілі сястру на санкі і вазілі па вёсцы, крычалі: "Паспела! Паспела!".

Ад аўтара. Да слова. На Беларусі таксама існаваў падобны абрад. І выпускнікі Беларускага універсітэта культуры гады тры таму нават выплелі з саломкі аб'ёмна-пластычную кампазіцыю "Паспялуха".

Наталля Кананoвіч, старшы выкладчык Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя М.Танка:

– Намі падрыхтаваны праект арганізацыі комплекса-цэнтра народнай культуры "Мінскія пасядзелкі", дзе прадугледжаны і майстэрні адкрытага тыпу. Мэта – папулярызацыя народных рамёстваў і індывідуальнае камерцыйнае навучанне асноўным традыцыйным тэхналогіям. Народныя касцюмы можна будзе ўзяць напракат, можна будзе сфатаграфавацца ў тым ці іншым строі. Будуць арганізаваны дэгустацыі беларускіх народных страваў, а таксама серыя тэатралізаваных праграм паводле каляндарнага цыкла, удзел у якіх змогуць прыняць школьнікі і нават дашкольнікі.

Ад аўтара. Яшчэ адна падобная комплексная праграма распрацавана пад кіраўніцтвам Ніны Бабровіч. Гэта праект стварэння навукова-метадычнага каардынацыйнага цэнтра "Школа гістарычнага касцюма". Ізноў, як бачым, традыцыйны і гістарычны касцюмы ідуць поруч.

Ала Сташкевіч, загадчык лабараторыі музейнага праектавання БелДІПК:

– Мэтаю нашай канферэнцыі было даследаваць праблемы існавання і распаўсюджання нацыянальнага касцюма ў сучасным сацыякультурным асяроддзі Беларусі і пазнаёміцца з міжнародным вопытам вывучэння, захавання і выкарыстання аўтэнтычнага касцюма. Мы хацелі закрануць і гістарычныя, і мастацтвазнаўчыя аспекты даследавання нацыянальнага адзення, разгледзець касцюм як музейны прадмет, пагаварыць пра яго ролю ў адукацыі. Удзельнікаў канферэнцыі цікавілі і канструкцыйныя, тэхналагічныя асаблівасці рэканструкцыі аўтэнтычных касцюмаў, праблемы стварэння сцэнічнага касцюма. Асобны "круглы стол" быў прысвечаны ролі сродкаў масавай інфармацыі ў прапагандзе беларускага традыцыйнага касцюма. Па выніках выступленняў прынята рэзалюцыя, у якой вызначана, што неабходна развіваць і адміністрацыйныя механізмы, накіраваныя на абарону традыцыйнай культуры і яе стваральнікаў дзеля таго, каб не толькі захоўваць традыцыі, але і адаптаваць іх у сучаснае жыццё. Удзельнікам канферэнцыі было прапанавана звярнуць асаблівую ўвагу на праграмы, якія падтрымліваюць ролю жанчыны ва ўсіх галінах жыцця грамадства як захавальніцы і прадаўжальніцы нацыянальных культурных традыцый.



Святлана Зялёная. Эксперыментальная распрацоўка касцюма для фальклорнага калектыву з Міншчыны на аснове пераасэнсавання рытмікі і каларыту мясцовых краявідаў. Рэспубліканскі каледж мастацтваў.



Самае ж галоўнае, у Рэспубліцы Беларусь у хуткім часе мусіць быць створана адзіная сістэма мэтанакіраванага навукова-метадычнага, арганізацыйна-творчага і вытворчага забеспячэння ўсіх зацікаўленых асоб і арганізацый па ўдасканаленню тэарэтычных ведаў і практычных навыкаў у галіне народных промыслаў і рамёстваў, па пытаннях вывучэння, рэканструкцыі і вырабу народнага касцюма на базе навукова-вытворчага даследчага прадпрыемства "Скарбніца". У нашых планах – арганізацыя фестывалю рэгіянальных касцюмаў. Працытую словы з рэзалюцыі, якая была прынята на канферэнцыі: "Нацыянальны касцюм можа быць моцным сродкам выхавання і адукацыі маладога пакалення, а таксама збліжэння розных сацыяльных і ўзроставых груп насельніцтва, захавання культурнай самабытнасці народа".

ПАСЛЯСЛОЎЕ ДРУГОЕ. МАНАЛОГ

Дзеля таго, каб праверыць, ці сапраўды сучасная моладзь цікавіцца традыцыйнай культурай, у прыватнасці народным касцюмам, мы рашыліся на своеасаблівы эксперымент: прапанавалі навучэнцам другога курса Рэспубліканскага каледжа мастацтваў стварыць сцэнічнае адзенне для фальклорнага калектыву пэўнага рэгіёна (напачатку – жаночы касцюм).На працягу некалькіх месяцаў яны замалёўвалі краявіды, найбольш характэрныя тыпажы. А ўжо потым, суадносячы свае непасрэдныя ўражанні з фотаздымкамі ў альбоме Міхася Раманюка "Беларускае народнае адзенне", так бы мовіць, выстройвалі на аснове народнага сцэнічны строй. Вынікі эксперыменту пераўзышлі ўсе нашыя надзеі. Па-першае, усе без выключэння з цікавасцю ўзяліся за гэтае мастацкае міні-даследаванне. Па-другое, мы разам здолелі пацвердзіць на практыцы некалькі вельмі важных у даследаванні народнага касцюма гіпотэз. Сапраўды, агульны каларыт пэўнага рэгіянальнага народнага строю, як правіла, адпавядае агульнаму каларыту прыроднага наваколля. Асабліва гэта датычыць колеравай гамы і рытмікі андарака ці спадніцы (так званы зямны пояс жаночага адзення). Рытміка і структура арнаментаў сугучныя навакольнаму рэльефу. Жаночыя галаўныя ўборы гарманічна дапаўняюць, а калі-нікалі і карэкціруюць найбольш характэрны для пэўнай мясцовасці тыпаж. Менавіта таму ў адных вёсках кабеты любілі насіць хусткі, у другіх – наміткі, а ў трэціх – чапцы. Непасрэдная сувязь той ці іншай вобразнасці структуры з навакольным прыродным асяроддзем – гэта адна з галоўных прыкмет дахрысціянскай культуры.

У нас яшчэ будзе нагода больш падрабязна пазнаёміць чытачоў з вельмі цікавымі мадэлямі, якія распрацавалі юныя мастакі рэгіянальных фальклорных калектываў.

А пакуль што разам з удзельнікамі канферэнцыі канстатуем: чым глыбей вывучаеш традыцыю, тым больш сучаснай яна здаецца. Нездарма ж такія модныя сёння мастакі, як Клімт і Міро, шукалі знакі для сваіх загадкавых кампазіцый у архетыпах традыцыйных культур, знакі, якімі літаральна затканае беларускае народнае адзенне.

Таямніца егіпецкіх пірамід

Галіна ЛАНЕЎСКАЯ

Старажытнаегіпецкую цывілізацыю па праву можна назваць «сонечнай». З глыбокай старажытнасці на берагах жыццядайнай ракі Ніл больш за ўсіх шанавалі сонечнага бога Ра і бога прыроды Асірыса, жонкаю якога была багіня ўрадлівасці Ісіда. Сонца з ягоным штораніішнім вяртаннем да людзей давала надзею на неўміручасць. Калі не цела, якое, зрэшты, бальзамавалі і захоўвалі, дык хаця б душы ў старажытным іх разуменні.

Сёння гісторыю старажытнаегіпецкага мастацтва прынята дзяліць на некалькі перыядаў.

Дадынастычны і ранні перыяды (50 – 28 стст. да н.э.) зафіксаваны ў гісторыі культуры дзякуючы плітцы (палетцы) Нармера, якая выкарыстоўвалася для расцірання фарбаў, а таксама манументальным цагляным магілам, што называліся «мастабы».

Перыяд Старажытнага царства (28 – 23 стст. да н.э.) – гэта час узвядзення прыступкавай піраміды Джосера ў Сакара, пірамідаў Снофру ў Дашуры і Медуме, а таксама комплексу пірамід у Гізе. Крыху пазней пачалі будаваць замагільныя ансамблі з пірамідамі, храмы і абеліскі. Менавіта тады былі зроблены статуі царэвіча Рахатэпа і ягонай жонкі Нэфрэт, а таксама Сфінкс.

У перыяд Сярэдняга царства (21 – 18 стст. да н.э.) – з'явіліся замагільны комплекс Аменемхета II у Дашуры, скульптурныя партрэты Сенусерта III і Аменемхета III. У гэты час, як і раней, у магільні фараонаў кладуць і ставяць фігуркі «ушэбці» – скульптуры тых, хто мусіў абслугоўваць гаспадароў пасля смерці.

Новае царства (16 – 11 стст. да н.э.) пакінула нам на ўспамін храм Амона ў Луксоры, унікальныя роспісы і унікальны ў развіцці ўсёй культуры так званы Амарнскі перыяд (1370 – 1340 гг. да н.э.), калі былі створаны скульптурныя партрэты Аменхатэпа IV і ягонай жонкі Неферціці.

Адкрытыя ў 1922 годзе археолагам Картэрам у Даліне фараонаў скарбы магільні Тутанхамона – таксама набытак Новага царства.

Позні перыяд (1085 – 332 гг. да н.э.) – час узвядзення каланады фараона Тахаркі ў Карнаку і цагляных магільняў у форме пірамід у Напаце, – апошні ўсплёск старажытнаегіпецкай культуры перад наступам бязлітасных асірыйскіх войскаў.

Сёння, як і стагоддзі назад, першае, што хочуць паглядзець турысты ў Егіпце, – гэта піраміды ў Гізе, якія па праву лічацца адным з сямі цудаў свету. Цяжка паверыць, што старажытныя егіпцяне самі здолелі збудаваць такія грандыёзныя магільні. Колькі б версій ні прапаноўвалі сучасныя інжынеры і фізікі, заўжды застаецца спакуса хоць бы адзін працэнт пакінуць нейкай звышнатуральнай, невядомай нам сіле, якая садзейнічала, а можа, і непасрэдна памагала старажытным будаўнікам. Шмат пішацца апошнім часам пра незвычайны мікраклімат у пірамідах, пра суаднесенасць гэтых архітэктурных збудаванняў з зорным небам і космасам.

Але для старажытных егіпцян піраміды былі найперш сімвалам неўміручасці. Велічны Ніл не толькі рытмізаваў сваёю плынню побыт і культуру егіпцян. Ён размяжоўваў царства жывых і царства мёртвых. На заходнім беразе ракі бяднейшых проста закопвалі ў пясок, вяльможам будавалі мастабы, фараонам, якіх лічылі намеснікамі багоў на зямлі, узводзілі грандыёзныя магільні-піраміды, пад якімі захоўваліся забальзамаваныя целы.

Мастабу (па-арабску – «лаўку») лічаць папярэдніцай пірамід. Па форме гэтае збудаванне нагадвала «лаўку для волатаў» з нахіленымі сценамі. На глыбіні 2 – 20 м знаходзілася магільная камера, дзе размяшчалі саркафаг з муміяй. Над зямлёю ўзвышалася малельня, што мела ілжэдзверы для духу памерлага і сердаб, дзе стаяла ягоная статуя.

Лічыцца, што піраміды з'явіліся ў выніку прыступкавай надбудовы да мастабы (прыклад таму – шасціпрыступкавая піраміда фараона III дынастыі Джосера ў Сакара (дойлід Імхатэп, 2800 г. да н.э.). У яе аснове ляжыць прамавугольнік (107х116 м). Яе вышыня – 60 м. Дойліда Імхатэпа старажытныя егіпцяне лічылі апекуном пісьменнасці і адукацыі.

Пазней з'явілася піраміда Снофру ў Медуме, якая ўяўляла сабою прыступкавую канструкцыю, сем прыступак якой закрыты плітамі вапняку (прамежкі прыступак засыпаны будаўнічым друзам). У выніку атрымалася як бы ўсечаная піраміда з узведзенаю над ёю меншай.

Вялікія піраміды ў Гізе яшчэ пры жыцці пачалі ўзводзіць для сябе фараоны IV дынастыі (III тысячагоддзе да н.э.). Гэта піраміды фараонаў Хуфу (паводле грэчаскай транскрыпцыі – Хеопса) вышынёю 146,6 м, Хафра (Хефрэна) – 143 м, і Менкаура (Мікерына) – 66,4 м. У аснове гэтых пірамід ляжаць квадраты (даўжыня боку ў піраміды Хеопса 233 м). Пахавальныя камеры размешчаны не пад зямлёю, а ў саміх пірамідах. Дарэчы, аснова пірамід арыентавана строга па баках свету. Герадот сцвярджаў, што 100 тысяч рабоў будавалі піраміду Хеопса на працягу 20 гадоў і яшчэ 10 гадоў пракладалі да яе дарогу. Піраміда складаецца з 2 300 000 каменных блокаў вагою ад 2 да 30 тон. Усе піраміды былі аздоблены паліраванымі каменнымі плітамі. Архітэктарам піраміды Хеопса быў вяльможа Хеміўн.

Уваход у піраміду Хеопса знаходзіцца на паўночнай грані. Вугал нахілу калідора быў такі, што з яго можна было бачыць Палярную зорку. Пахавальная камера мае даўжыню 10,5 м, шырыню 5,2 м і вышыню 5,8 м. Над яе столлю размешчана пяць так званых «разгрузачных» камер, якія прымаюць на сябе вагу каменных мас. Усе прапорцыі, якія аб'ядноўваюць ансамбль пірамід у Гізе, заснаваныя на «залатым сячэнні».

Піраміды Хефрэна і Мікерына па памерах меншыя за піраміду Хеопса. Каля піраміды Хефрэна знаходзіцца знакаміты Сфінкс (высечаны са скалы леў з галавою чалавека). Вышыня яго 20 м, даўжыня 5 м). Лічыцца, што ён мае партрэтнае падабенства з фараонам Хефрэнам.

Арабы і цяпер паўтараюць старажытнае выслоўе: «Усё зямное баіцца часу, але час баіцца пірамід».



Піраміды ў Гізе. Першая палова 3-га тысячагоддзя да н.э.

ЛІТАРАТУРА:
1. Лазука Б.А. Гісторыя мастацтва. Мн., 1996.
2. Афанасьева В., Луконин В., Померанцева Н. Искусство Древнего Востока. М., 1972.
3. Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А. Искусство Древнего мира. М., 1986.
4. Михайловский К. Пирамиды и мастабы. Варшава, 1973.

Рыгор Сітніца.
Храм III.
Папера, аловак,
1993



З гэтага нумара мы распачынаем новую рубрыку – "Маналогі", дзе будуць выказваць свае патаемнае і набалелае самі творцы – мастакі, музыкі, акцёры – без мастацтвазнаўчых абгрунтаванняў і гучных абагульненняў. Гэта не абавязкова будуць развагі толькі пра ўласную творчасць ці шляхі развіцця мастацтва. Магчымы тут і дарожныя нататкі, і палемічныя заўвагі. Але мы спадзяёмся, што ўсё выказанае творцамі на гэтых старонках часопіса зацікавіць шчырасцю перажыванняў і слушнасцю думак.

Сённяшні госць рубрыкі "Маналогі" – мастак Рыгор Сітніца.

Рыгор Сітніца. Нарадзіўся 1 студзеня 1958 г. Скончыў Рэспубліканскую школу па музыцы і выяўленчаму мастацву (1976), кафедру графікі Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (1982). Выкладае ў Беларускім каледжы мастацтваў. Сябра Беларускага саюза мастакоў. З 1995 г. – акадэмік Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва. Графічная лексіка мастака балансуе на памежжы, дзе рэальная форма знаёмых вобразаў, не губляючы сваёй рэалістычнасці, пачынае набываць рысы абстрактнай выявы.

З 1993 г. Рыгор Сітніца распрацоўвае серыю "Шпацыр уздоўж паркана" (I-VIII), якая вырасла з захаплення рытмізаванай фактурай платоў, старых, выцвілых ад часу дошак і ценяў, адкінутых імі на снег. Кожны ліст – па-майстэрску закампанаваны на аркушы невялікі кавалак вялікага цэлага. Бярвенні, напаўразбураны дах, бульба, дровы – мы не бачым, дзе гэтыя рэчы знаходзяцца, у якой колькасці, дзе пачынаюцца, дзе заканчваюцца. Мастак дае характарыстыку невялікай часткі, але яна настолькі дакладная, што ў нас застаецца поўнае ўяўленне аб прадмеце, нават адчуванне шурпатасці і цеплыні дошак, бліскучай непакорлівасці металічнага дроту на фоне цаглянага мура.

Шпацыр уздоўж паркана

...Сюжэты для маіх прац прыходзяць з паўсядзённага жыцця, ад куточка бацькоўскага падворка ці вясковай вуліцы на родным Палессі. Усе шмат разоў бачылі дровы, цыбулю, платы і кроквы. Бачылі і быццам не заўважалі іх рытм, фактуру, якасць. Справа ў тым, што ў мастака і ўвогуле ў асобы павінен выпрацавацца свой погляд на самыя банальныя рэчы. Мне хочацца паказаць, што высокі, нават рафінаваны стыль можа быць распрацаваны на аснове самага простага і утылітарнага. Тут я адчуваю сябе куцюр'е высокай моды, які выпрацоўвае ў адзінкавым экземпляры рэчы, якія насіць нават нязручна. Такія мадэлі не апранаюць у паўсядзённасці, яны ствараюцца як твор мастацтва, імі захапляюцца ў прэстыжных залах. Вось гэту разыначку высокага стылю я і імкнуся данесці да гледача.

Апошняе дзесяцігоддзе працую ў тэхніцы каляровых алоўкаў. Незвычайныя схільнасці для сучаснага мастака. Да такога выбару я прыйшоў пасля наведання Кракаўскай трыенале графікі: атрымаў каласальнае эстэтычнае задавальненне ад камп'ютэрнай графікі японскіх мастакоў. Адзінае, чаго не змог зразумець: а дзе ж тут творца? У гэтых работах асобы мастака не засталося. І я свядома перайшоў да прымітыўнай тэхнікі, да паперы і алоўка. Тут цябе нішто не ратуе. Ёсць папера і тваё майстэрства. Творыш, калі можаш.

Калі аловак датыкаецца да паперы, я ўжо дакладна ведаю, чаго хачу. Мая задача – вывесці рэальную рэч на памежжа, калі яна застаецца рэалістычнай, пазнавальнай, дакументальнай, але набывае рысы нейкай новай якасці. Пры гэтым я даследую рытм, фактуру, канструкцыю. Гэта тое, што ляжыць на памежжы стыляў, а я шукаю знак канкрэтнай рэчы, яе сімвал.

Бяру на сябе смеласць сказаць, што такі прыём – мая ўласная распрацоўка. Нешта падобнае ў сусветным мастацтве, натуральна, існуе. Прызнаюся, што мне падабаецца абстрагаванасць ад формы ў Лявона Тарасевіча, але яго погляд больш радыкальны. Мой мастацкі кірунак іншы. Рэчы ў маіх творах пачынаюць пераходзіць у абстрагаваную форму, але вельмі ўмоўна і не цалкам. Я ўвогуле для сябе тэрміны "рэальнае" і "абстрактнае" не выкарыстоўваў бы, бо ўсё рэальнае – гэта абстрактнае, а ўсё абстрактнае – гэта рэальнае. Магу, напрыклад, назваць некалькі рэальных рэчаў, якія нельга намаляваць, але яны насамрэч рэальныя. Вось, скажам, едзе машына, за якой ляціць лісце, з дарогі падымаецца. Як гэты стан намаляваць? А гаворка пра тое, што рэальнае, а што абстрактнае, – мяжы не мае.

Тэма серыі "Шпацыр уздоўж паркана" нарадзілася нечакана. Разбіраў хлеў у бацькоўскім двары, зняў дах – і абамлеў ад прыгажосці формаў. Зрабіў накід алоўкам: збягаючы ў перспектыву плот з нізкага ракурсу і дах хаткі на лініі далягляду... Гэты малюнак я так і не давёў да самастойнасці, але адсюль пачаліся мае захапленні знакавасцю рэчы. Я ніколі не малюю проста пейзажы, якія адводзілі б мяне ад "чыстага" стылю. Мае творы павінны станавіцца сімваламі. Напрыклад, калі тэма майго аркуша – градкі, то на іх я гляджу зверху, у месцы іх сыходжання. Даю просты расклад па колерах без аніякага намёку на пейзаж.

Рэдка адчуваеш задавальненне ад завершанага твора, і яно, як правіла, калі ёсць, цягнецца нядоўга. Я думаю, так адбываецца ва ўсіх, хто больш-менш сур'ёзна ставіцца да працы. Рэгулярна трэба самому сабе даказваць, што нечага варты. Мастак, як і кожны творчы чалавек, павінен увесь час з жылаў вылазіць, каб прыдумаць нешта новае, свяжэйшае, і найперш для сябе. Прынамсі, у кожнага мастака ёсць свае накатаныя

прыёмы, але я кожны раз баюся застацца спустошаным, ні з чым. Пакуль рэзерваў у мяне хапае, эскізаў на колькі гадоў наперад. Іншая справа, што час ідзе, і тыя эскізы, якія мяне ўчора задавальнялі, сёння ўжо неактуальныя, таму што ў мяне радыкалізуюцца погляды ў межах таго стылю, які я сам сабе выпрацаваў.

Маю таксама задавальненне, што часам патрапляю на густы дылетантаў – бо плот намаляваны, быццам сфатаграфаваны – і таксама на густы прафесіяналаў. Зразумела, што мастакі глядзяць на мае работы як на своеасаблівы стыль – я сапраўды займаюся стылем. Груба кажучы, я спрабую быць куцюр'е, які распрацоўвае адзенне ў адзінкавым экземпляры, шырпатрэб імкнецца не выраблять. Пераводзячы маю творчасць на музычныя тэрміны, я катэгарычна не іграю "папсу", як я яе іграў калісьці пасля інстытута. У музыцы сёння я радыкальна захацеў іграць джаз, фольк-мадэрн. Вось чаму я вяду фольк-мадэрновы фестываль, чаму сябрую з гуртамі "Палац", "Крыві". Мне вельмі блізкае тое, што яны спяваюць. Пра музыку я магу разважаць гадзінамі, як пра паэзію і каханне...

...Самым лірычным маім спевам стаў, дарэчы, партрэт "Кветкі для Іны". Ён быў маім прызнаннем у каханні будучай жонцы. Ішоў 1981 год, і я на пушачны стрэл не быў дапушчаны да каханай дзяўчыны. А я мусіў яе пераканаць у сваім каханні. На дзень нараджэння 28 лістапада я прывёз гэты партрэт у Гомель, дзе жыла Іна, знайшоў знаёмага студэнта і папрасіў занесці карціну, не гаворачы ад каго. Сам чакаў за вуглом дома.

Чакаў хвілін сорак. Не звярнуў, натуральна, увагі, што на лавачцы сядзелі два нейкія дзядзькі. А хлопца майго добра прынялі, за стол пасадзілі. Як ён выйшаў, я адразу да яго: "Ну, як, атрымалася? Паверылі?" Ён: "Усё класна." І мы хуценька адыходзім. І тут нас у адну хвіліну пад рукі ўзялі, у міліцыю. Аказалася, што каля таго дома два міліцыянеры сядзелі і пільнавалі нейкіх злачынцаў, што павадзіліся дэрмацінавыя дзверы на Жаркоўскага, 12, паліць. Відаць, мы збоку як бандзюгі выглядалі.

Я ж больш за ўсё баяўся, што гісторыя гэта стане вядомая Ініной сям'і, пачнуць ім тэлефанаваць, выявіцца, што я ў Гомелі... Распавёў я ў міліцыі ўсю гісторыю, як ёсць. І мне паверылі. І не проста паверылі. Набылі віна, пілі за каханне... І апоўначы павезлі на тым самым варанку да цягніка.

А пасля, на 8 сакавіка ці наступныя дні нараджэння, намагаўся гэты партрэт ў газеце ці часопісе надрукаваць. Ва ўсякім разе, атрымалася разоў пяць-шэсць. І кожны раз я гэты нумар адсылаў у Гомель. Гэты партрэт напісаны мякка, яго тэхніка адрозніваецца ад тэхнікі маіх іншых твораў, якія б я параўнаў з джазам, а джаз мякка не іграюць. А там быў сапраўдны лірычны спеў, які атрымліваецца, бадай, раз у жыцці...

***Ірына Харошына** – скончыла аддзяленне мастацтвазнаўства Беларускай акадэміі мастацтваў, супрацоўнік карціннай галерэі Г.Вашчанкі ў г. Гомель.*

...У мяне шмат такіх цікавых гісторый. Напрыклад, як я, вясковы хлопец, трапіў вучыцца ў Мінск на мастака. У другім класе я напісаў ліст у "Пионерскую правду": хачу стаць мастаком, падкажыце, дзе на яго вучаць. Даслалі адказ: падрасці і паступай у ...Чарнігаўскае мастацкае вучылішча.

Памятаю, калі я першы раз маляваць надумаў. Мне было, напэўна, каля пяці гадоў. Маёй сястры задалі ў школе нешта намаляваць – яна была старэйшая за мяне гадоў на шэсць, – а я вакол яе ў хаце круціўся. Я тады таксама ўзяў паперу і пачаў сам маляваць. І ў мяне атрымалася лепш, чым у яе. І тут ўсё, пачалося... Я дні сядзеў, задавальненне атрымліваў, усе мае дзіцячыя гулянкі перайшлі ў маляванне.

Бацька спрыяў майму захапленню. Ён быў вясковы чалавек, але адукаваны, інтэлігентны. Яны з маці надта ганарыліся, што ніякія іншыя вясковыя дзеці не займаюцца так сур'ёзна маляваннем. Тым больш, што я ў школе пачаў дасылаць свае малюнкі на ўсе дзіцячыя конкурсы ў Мінск ці Маскву. Бацька запакоўваў бандэролі, і мы адсылалі. Нам абодвум падабалася такая гульня. І адзін раз надрукавалі. Уявіце сабе, што рабілася ў вёсцы, калі ўсе пабачылі маё імя і фотаздымак у газеце. Няхай сабе гэта была ці "Пионерская правда" ці "Зорька", але для вёскі я стаў героем. Бацька для мяне нават у Гомель за 200 кіламетраў па паперу ездзіў, бо мне хацелася вялікія карціны маляваць, а ў вёсцы прадаваліся толькі дзіцячыя альбомы.

А на той час прыехаў у нашу вёску адзін чалавек, музыкант па адукацыі, Іван Пятровіч Малінкоўскі. Я ў яго на баяне чатыры гады займаўся. Іван Пятровіч някепска маляваў. І, ведаючы пра маё жаданне вучыцца, даведаўся пра мастацкую школу імя Ахрэмчыка. Бацьку майго доўга ўгаворваць не давялося. І мы з Іванам Пятровічам паехалі ў Мінск. Знайшлі школу, але аказалася, што мы ўжо спазніліся, скончыліся іспыты, усе былі на практыцы ці канікулах. І толькі хадзіў па калідоры ў тоўстых акулярах, у яго быў тады вельмі кепскі зрок, малады мастак Ягор Батальёнак. Ён толькі што скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута і яго размеркавалі ў ліцэй выхаваццелем. Мы яму і паказалі мае малюнкі з сялянскай аўтэнтыкай – стагі, каровы, хлявы. І, не ведаючы пра вынікі, дахаты паехалі. А праз нейкі час прыйшоў у вёску ліст: прынялі, прыязджай, вучыся. За гэта я Батальёнку ўсё жыццё ўдзячны. Вось "божы чалавек" паспрыяў майму лёсу, іншы б забыўся, адмахнуўся, а ён камусьці мае работы паказаў, пераканаў, што можна і без іспытаў прымаць.

Я прыехаў на вучобу ў сёмы клас, а там дзеці былі амаль усе гарадскія з усіх рэгіёнаў рэспублікі. Я памятаю, мяне нават дражнілі "каўгаснікам", я быў беларускамоўны хлапец, дзе ж схаваеш гэтыя свае "ж, ш, ч". Але ж я хутка прымусіў сябе паважаць. Паставілі нам аднойчы маляваць капітэлі ды яшчэ ў ракурсе, і я лепш за гэтых дзяцей намаляваў – ужо вока было пастаўлена, я нібыта сфатаграфаваў. У мяне, дарэчы, і цяпер гэты малюнак дома захоўваецца. Калі ж я гляджу на маіх ўжо вучняў, бачу, што зараз так не малююць, не ведаю нават чаму. Па-першае, яны ўвогуле не працуюць так упарта, як мы. Калі ў цябе пяць кампазіцый, у мяне павінна быць шэсць. У нас была вельмі спрыяльная творчая атмасфера, я заўсёды з канікулаў прыязджаў на два-тры дні раней. Шмат людзей вершы пісалі. Мы паспявалі заліваць узімку каток і ў хакей гуляць. Цяпер дзеці проста нічога не паспяваюць.

А ў прафесіі мастака важна не толькі валодаць майстэрствам, гэта толькі палова справы. Важна імкнуцца стаць інтэлігентам. Не дадзена табе Богам, займайся самаадукацыяй. У мастака павінна быць ідэя – грамадская ці асабістая. Я свядома нацыянальна-арыентаваны чалавек, чалавек беларускай дзяржаўнасці, культуры, ментальнасці. Усё, што гэтаму спрые, – умацаванне дзяржавы, культуры, духу, – я абсалютна шчыра вітаю і сам на гэта працую. Вось тая ідэя, якая рухае мною і маёй творчасцю, і я не магу не ўлічваць яе ў маіх творах. Яны павінны быць нацыянальнымі па духу, але сучаснымі па форме. І, зразумела, каб быць мастаком, трэба мець характар, умець прымусіць сябе працаваць штодзень, умець адмовіцца ад чагосьці, калі трэба, знайсці сваю творчую нішу, сваю ноту высокага гучання.

А насамрэч адвечнае для мяне – усё, што нагадвае бацькоўскую хату. Бульба, кавалачак сцяны з бярвення, цыбуля, дровы ў хляве. Гэта мае галоўныя героі графічных развагаў аб радзіме...

Маналог падрыхтаваны Ірынай ХАРОШЫНАЙ.

Французскія згукі XVII стагоддзя – беларускаму слухачу

Вольга ЛЕЧАНКОВА

Што вядома беларускаму слухачу пра мастацтва Францыі? Што вядома маладому пакаленню прыхільнікаў мастацтва нашай краіны пра культурныя каштоўнасці гэтай краіны? Магчыма, прафесіяналу вядома нямала... А шырокаму колу тых, хто цікавіцца паэзіяй, літаратурай, музыкай, жывапісам?

Тым больш каштоўным уяўляецца ў гэтым сэнсе вечарына ў выглядзе лекцыі-канцэрта ў зале Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Лепшаму ўспрыманню старадаўняга мастацтва Францыі спрыяла культуралагічная арыентаванасць мерапрыемства, параўнальны паказ паэзіі, музыкі, жывапісу, што дазволіла слухачам адчуць сябе часткай культурнай прасторы мінуўшчыны.

На лекцыі-канцэрце «Мастацтва Францыі XVII стагоддзя» сабраліся музыканты-прафесіяналы і аматары музыкі, мастацтвазнаўцы і лінгвісты, музыказнаўцы і прадстаўнікі французскага пасольства. Дзякуючы арганізацыйнай падтрымцы аташэ пасольства Аляксандра Марцінеці, а таксама намаганням аўтара і рэжысёра праекта, вядучай канцэрта Элеаноры Скуратавай, кожны ў зале стаў відавочцам унікальнай з'явы.





На дзве з паловай гадзіны гледачы апынуліся ў незвычайнай часава-прасторавай сітуацыі.

Кожны ў зале на некаторы час адчуў сябе французам эпохі Караля-Сонца. Бляск і раскоша, краса і вычварнасць, узвышэнне розуму і ўсхваленне пачуццяў, рэлігійныя догмы і апяванне прыгажосці, высакароднасць, артыстызм і распуста – такім, поўным антыномій, супярэчнасцяў, было ў гісторыі Францыі XVII стагоддзе, з яго захапленнем хараством, пышнасцю, багаццем убрання. Такім мы ўбачылі яго на карцінах мастакоў таго часу, у архітэктуры, дэкаратыўным мастацтве, пачулі ў музыцы тагачасных кампазітараў. Кожны з нас яскрава ўявіў сабе грандыёзныя палаца-паркавыя ансамблі – Люксембургскі палац С. Дэ Броса, палац Пале-Раяль Ж. Лемерс'е, палац Воле-Віконт Лево і Ленотра і, вядома, знакамітыя Луўр і Версальскі палац.

Гучала французская паэзія XVII ст. на мове арыгінала. Творы Ж. Расіна, Т. Карнеля, Ж.Б.Мальера, Ф. Кіно, Ж. Лафантэна, Б. Паскаля прагучалі са сцэны ў высокапрафесійным выкананні студэнтаў Мінскага лінгвістычнага універсітэта Аляксандра Чарнецкага, Юліі Мікалаевай, Вольгі Доўгань, Ірыны Батуркі, Алы Паборцавай. А фантазія навявала слухачам успамін пра самабытныя, жывыя карціны Самона Вуэ ("Пакланенне пастухоў"), вясковыя і пейзажныя замалёўкі братоў Ленэн (Антуана і Луі), партрэты членаў каралеўскага дома, дзяржаўных і духоўных дзеячаў Філіпа дэ Шампэня, непаўторныя па тэхніцы выканання і глыбіні зместу карціны Нікаля Пусэна.

Кампазітары Францыі XVII ст. імкнуліся ў сваіх творах падкрэсліць радасны, аптымістычны настрой або высакародныя пачуцці. Смутак і трагізм знаходзілі ў іх музыцы іншыя формы выяўлення, увасабляліся стрымана і строга. Пра тое, як развівалася музычнае мастацтва Францыі XVII ст., распавядала аспірантка БДАМ Наталля Кавальчук.

***Лечанкова (Ўрублеўская) Вольга.** Скончыла Маладзечанскае музычнае вучылішча. Студэнтка аддзялення музыказнаўства Беларускай акадэміі музыкі.*

Вобразна багатая музыка Францыі XVII ст. прымушае задумацца над тымі ці іншымі жыццёвымі з'явамі і параўнаць уяўленні ад праслухоўвання яе з уяўленнямі пра нашу сённяшнюю рэчаіснасць.

З вялікай цікавасцю ўспрымаліся арыя Медэі з оперы "Тэзей", арыя з дывертысмента "Карнавал" Ж.Б. Люлі ў выкананні лаўрэата міжнароднага конкурсу Тамары Тамашэвіч (сапрана) і дыпламанта міжнародных конкурсаў Таццяны Рыдлеўскай (фартэпіяна); арыя з камедыі-балета "Мешчанін у дваранстве" ў выкананні лаўрэата рэспубліканскага конкурсу студэнта БДАМ Вячаслава Лесіка (тэнар) і Таццяны Ухналёвай (фартэпіяна). У канцэрце прагучалі разнастайныя клавесінныя п'есы Ф. Куперэна, Л. Дакэна, Ж. Ф.Рамо. Іх выканаўцамі былі студэнты БДАМ Ігар Парфянюк і Васіль Галаван (клавесін), Кацярына Каляснова – лаўрэат міжнароднага конкурсу ў Парыжы (фартэпіяна), Алена Калтуневіч (флейта), лаўрэаты міжнароднага і рэспубліканскага конкурсаў Таццяна Кукель (цымбалы), Юрый Мяркулаў (гітара).

Запатрабавана часам



Дадзёмава В.У. *Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне. Мн: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі. 384 с.*

Спазнанне гісторыі музычнай культуры – працэс, як вядома, надзвычай неадназначны і супярэчлівы, падпарадкаваны сваёй, унутранай логіцы і разам з тым залежны ад мноства вонкавых прычын і абставін. Найбольш відавочная сувязь гэтага працэсу з комплексам аб'ектыўна-суб'ектыўных фактараў у даследаваннях, якія разгарнуліся на пераломнай стадыі развіцця грамадства і яго самасвядомасці. Гэтая сувязь вельмі ярка праяўляецца таксама ў працах, прысвечаных гістарычнаму мінуламу тых краін і народаў, якія ўпершыню за многія дзесяцігоддзі атрымалі магчымасць узнаўлення рэальнай карціны свайго мінулага. Да падобнага роду даследаванняў, народжаных і запатрабаваных часам, даследаванняў, якія з'явіліся нібы ў адказ на яго найвострыя пытанні, адносіцца манаграфія Вольгі Дадзёмавай.

Актуальнасць і значнасць гэтай працы не абмяжоўваюцца яе адпаведнасцю пэўным тэндэнцыям, вельмі важным для беларускага грамадства, яго навукі, мастацкай і педагагічнай практыкі. Даследаванне, якое завяршае дваццацігадовы этап работы (распачатай аўтаркай задоўга да ўзнікнення сацыяльнага запатрабавання і ўжо акрэсленай некалькімі больш раннімі манаграфіямі), уздымае кардынальныя, вечныя пытанні: пра бытаванне музыкі і, шырэй, музычнай культуры ў пэўных гістарычных умовах, пра агульныя заканамернасці і спецыфіку, анталагічнасць і абумоўленасць музычна-гістарычнага працэсу, пра яго сістэмны характар, пра аб'ектыўныя межы і разам з тым разамкнёнасць гэтага працэсу ў пасторава-часавым свеце, нарэшце пра невычарпальнасць метадаў яго пазнання і ўсёабдымнага спасціжэння.

Пастаўленыя аўтаркай задачы ўяўляюцца чытачу, добра дасведчанаму ў дэталях такой працы, амаль невыканальнымі. Сапраўды, ці магчыма будаваць з велізарнай колькасці асобных, сціслых, цяжкадаступных і фрагментарных крыніц цэласную карціну пэўнай музычна-культурнай фармацыі? Ці можна прадставіць гэтую карціну ў яе ўнутранай дынаміцы, у паслядоўным разгортванні падзей? У пэўным, напачатку быццам бы парадаксальным ракурсе, які, аказваецца, цалкам адпавядае іманентным уласцівасцям гэтай культуры. Як даказвае рэцэнзаванае даследаванне, такія мэты дасягальныя і задачы вырашальныя.

Галоўнай умовай іх увасаблення стала руплівая праца па выяўленню, назапашванню, сістэматызацыі і аналізу самых разнастайных па свайму тыпу і характару крыніц: ад фінансава-гаспадарчых, мемуарна-эпісталярных да ўласна музычных. Складанасць гэтага падрыхтоўчага (а, па сутнасці, самакаштоўнага) этапу працы вызначаецца перш за ўсё тым, што ў архівах Беларусі, спустошаных падчас шматлікіх войнаў, амаль не прадстаўлены матэрыялы, якія рэпрэзентуюць культуру XVIII стагоддзя. Таму аўтарцы давялося весці спецыяльныя росшукі ў сховішчах розных краін – Расіі, Літвы, Польшчы, Германіі і Бельгіі. Але, нават сабраўшы неабходны матэрыял, даследчыца апынулася перад наступнай крыніцазнаўчай праблемай – выпрацоўкі крытэрыяў «замацавання» за беларускай гісторыяй тых яе фактаў, якія з-за абставін сацыяльна-гістарычнага і нават тапанімічнага і лігвістычнага характару (існаванне беларускіх земляў у складзе іншых дзяржаў, назва Беларусі – «Літва», «Польшча», «Паўночна-Заходні край», выкарыстанне польскай мовы ў якасці дзяржаўнай) доўгі час разглядаліся па-за кантэкстам гісторыі Беларусі. Як падаецца, гэты этап працы заслугоўвае спецыяльнага навуковага асэнсавання ў манаграфіі і можа быць уключаны ў раздзел, прысвечаны праблемам метадалогіі.

Рыцарава Марына, *вядомы расійскі музыколаг, даследчык гісторыі рускай музычнай культуры XVIII стагоддзя, аўтар шматлікіх публікацый, прысвечаных творчасці рускіх кампазітараў М.Беразоўскага і Д.Бартнянскага. Прафесар Тэль-Авіўскага універсітэта (Ізраіль).*

Што да ўласна метадалагічных і тэрміналагічных пытанняў, дык іх вырашэнне выглядае вельмі пераканаўчым, хоць і крыху нетрадыцыйным для рэтраспектыўнага даследавання: музычна-сацыялагічная скіраванасць аказваецца ў такіх працах хутчэй выключэннем, чым правілам. Аднак у гэтым выпадку абраны падыход падаецца, як ужо адзначалася, найбольш адэкватным спецыфіцы разгляданай культуры, чыя сацыяльныя дыферэнцыяванасць з'яўляецца адной з асноватворных і вызначальных рысаў.

Маштабная карціна гэтай культуры, надзвычай разнастайнай па сваёй канфесійнай, этнічнай палітры, па саслоўнай, прафесійнай, дэмаграфічнай "маркіроўцы", па ўвасабленню канкрэтных музычных "дыялектаў", прадстаўлена ў цэнтральным раздзеле. Кожны раздзел даследавання прысвечаны пэўнай музычнай субкультуры – структурнаму складніку музычна-культурнай сістэмы. Кожны раздзел насычаны велізарнай колькасцю цікавых і шмат у чым новых даных, якія асвятляюць розныя грані музычнага жыцця (ад велічных музычна-тэатральных і паратэатральных дзеяў да сціплых хатніх забаваў з музыкай), творчасці (у бытавых і канцэртных жанрах), выканальніцтва, адукацыі, выхавання, музычна-тэарэтычных пошукаў і г.д. Разгледжаныя ў музычна-сацыялагічным ключы, гэтыя феномены ўтвараюць арганічную "субструктуру", кампанентамі якой з'яўляюцца музычныя каштоўнасці, віды дзейнасці па іх стварэнню, увасабленню і г.д., суб'екты дзейнасці і арганізацыі, якія яе ажыццяўляюць. Як уяўляецца, сама рэканструкцыя гэтай грандыёзнай карціны дазваляе лічыць манаграфію вельмі каштоўнай гістарыяграфічнай працай, што адкрывае многія невядомыя старонкі музычнай культуры Беларусі.

Між тым кожны сацыяльна пэўны блок, паказаны ў сваіх асаблівых праламленнях, адкрывае і ўнутраныя сувязі з іншымі з'явамі падобнага кшталту. Раскрыццю гэтых сувязей прысвечаны спецыяльны раздзел, з якога вынікае грунтоўны разгляд музычнай культуры як цэласнасці, адзначанай шэрагам спецыфічных прыкмет і тыпалагічна характэрных якасцей.

Заключная частка манаграфіі прысвечана разгляду міжсістэмных сувязей даследаванай культуры з іншымі музычна-культурнымі арэаламі – ад Польшчы, Літвы, Расіі і Украіны да Італіі, Францыі, Германіі. Гэты раздзел уяўляецца мне асабліва канцэптуальна-значным і навукова-перспектыўным. У ім упершыню на канкрэтным, у большыні пераважна новым матэрыяле (бо раней музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя як бы «выпадала» з кола еўрапейскіх культур і з поля зроку іх даследчыкаў) вырашаюцца найскладныя пытанні тыпалагічных сыходжанняў і разыходжанняў паміж рознымі музычна-культурнымі ўтварэннямі. У агульнай структуры працы гэты раздзел як бы вянчае шмат'ярусную, дакладна акрэсленую, але разам з тым гнуткую, пазбаўленую схематызму канструкцыю.

Фундаментальныя, лагічна пабудаваныя высновы дазваляюць, кажучы словамі аўтара, як бы "імгненным здымкам" ахапіць агромністую, шматмерную панараму даследаванай музычна-культурнай фармацыі, выявіць яе асноўныя ўласцівасці, заканамернасці, складанасці, скіраванасць і вынікі развіцця, ролю ў станаўленні агульнай еўрапейскай музычна-культурнай сістэмы і разам з тым у "гістарычным ланцугу часоў".

Такое разгортванне сістэмнага па сваёй сутнасці даследавання дазваляе відавочна адлюстраваць тыя стрыжнявыя з'явы, якія вызначаюць аблічча, унутраныя і знешнія сувязі разгледжанай культуры, яе унікальнасць і разам з тым адпаведнасць агульнаеўрапейскаму культурна-гістарычнаму прататыпу.

Асаблівай ухвалы заслугоўвае дадатак, які дае ўяўленне пра каштоўныя архіўныя дакументы (якія, як і іншыя крыніцы, прыведзеныя ў кнізе, перакладзены з розных моў аўтарам работы), музычныя помнікі, а таксама выяўленчыя матэрыялы.

Да такой манументальнай працы, якой з'яўляецца рэцэнзаванае даследаванне, заўсёды можна выказаць заўвагі і пажаданні: надзвычай складана аднолькава падрабязна асвятліць вялізнае кола пытанняў, узнятых у манаграфіі. Так, чытачам было б карысна больш дэталёва азнаёміцца з біяграфічнымі звесткамі пра мясцовых і замежных кампазітараў, якія працавалі ў Беларусі. Далейшай распрацоўкі патрабуюць таксама пытанні тыпалогіі музычных культур, якія маглі б скласці прадмет спецыяльнага даследавання.

Увогуле ж манаграфія В.Дадзёмавай уяўляецца мне фактаграфічна багатай і ёмістай, канцэптуальна абгрунтаванай і доказнай, вельмі арыгінальнай па задуме і яе змястоўнаму ўвасабленню. Хочацца верыць, што кніга ў хуткім часе будзе апублікавана значна большым накладам і, магчыма, перакладзена на рускую мову, што зробіць яе даступнай для многіх зацікаўленых чытачоў – як спецыялістаў-музыказнаўцаў, так і для ўсіх тых, хто цікавіцца гісторыяй еўрапейскай музычнай культуры.

Марына Рыцарава
(Расія – Ізраіль).

Rychard Smolski. Contemporary Theatre (p. 1).
The initial article of the issue belongs to the President of the Belarusian Academy of Arts, Doctor of Arts, a member of the editorial board of the Mastatstva magazine, where he discusses the peculiarities of development of the theatrical process in Belarus and the world over.

Theatre: the 21st Century.. (p. 4).
The dialogue of an optimist and a pessimist – Vadzim Saleyew, Ph.D., the magazine's editor-in-chief, and Andrey Kureychyk, a young Belarusian dramatist, whose plays have been accepted for production at a number of Belarusian and Moscow theatres.

Volha Vaniutsina. The Territory of Love (p. 7).
The critic from St Petersburg analyses the performances staged by the Belarusian director Mikalai Pinihin at the St Petersburg G. Tovstonogov Great Drama Theatre. «The Neva elite met him first with indifference and then hostility. The public fell in love with him. And so did the actors, as it seems,» states the author. She gives a detailed analysis of the following productions: *Marianna's Whims, Art, The California Suite, Long-Legged Lies, Talents and Admirers.*

Tattsiana Kiekieleva. «...She Threw Herself Heart and Soul Into Work» (p. 10).
The article is dedicated to the 100th birthday anniversary of Liubow Ivanawna Mazalewskaya, a well-known Belarusian actress and director, one of the founders of the Belarusian Young People's Theatre. The author gives a detailed account of her life and creative work. For the first time are published Mazalewskaya's letters to Tattsiana Badarchyk, a Belarusian actress with whom Liubow Ivanawna began her creative work at the Yakub Kolas Theatre.

A European-Class Museum: Will the New Building of the Modern Visual Arts Museum Be Opened? (p. 14).
A talk with Vasil Piatrovich Sharanhovich, Director of the Museum, People's Artist of Belarus, about the future museum of contemporary visual arts – its building, architectural solution, layout, the principles of forming the exposition. Next to the article is published the commentary of Leanard Maskalevich, the chief architect of the project.

Aksana Kowryk. The Interpretation of Artistic Traditions in Yazep Drazdovich's Drawings (p. 19).
«Yazep Drazdovich was an artist (he did paintings and graphics), a wood carver, an archeologist, a poet, a writer, a linguist, an educator, a publicist, a researcher into geology, the history, architecture, folklore and ethnography of his native land... All of his many-sided activities were carried out for the idea of national revival to win,» convincingly states the author, a young scholar.

Faina Vadanosava, Irena Karankievich, Uladzimir Liakhowski. The Forgotten Name (p. 21).
The feature published under the rubric «History of Artistic Culture» talks about the life and creative work of the artist Dzmitry Polazaw. The painter, educator and cultural figure, who lived and worked in Minsk at the beginning of the past century, was a close acquaintance of Yanka Kupala's. He was the first to embody the poet's image in painting.

Fiodar Yastrab. Art-Krok, or Where Belarusian Painting Is Going... (p. 26).
The article deals with the «Art-Krok (Step)-2002» artistic project – an exhibition of contemporary Belarusian art. It took place at the University of Culture Art Gallery, which is situated in the Palace of the Republic. «The opening of such a gallery is not only a tribute to the European university tradition but also a necessity,» considers the author.

Sviatlana Pabranowskaya. «Such Beautiful 'Quiet' Life...» (p. 30).
«Zinger and Cherries in the Glass» is the name of the exhibition of the works by the Minsk artist Maryia Isayonak. The exhibition commented upon in these notes took place in November 2002 at the Museum of Modern Art.

Kanstantsin Remishewski. The Poetry of Simple Things (p. 31).
These notes are about Yury Pliushchaw's exhibition «Simple Things: a View of Belarus». Yury Pliushchaw is a documentary cameraman, who has shot about 50 documentary films.

Iryna Smirnova. Siarhey Aheyenka. The Imprint of History (p. 34).
«In contemporary Belarusian film, Siarhey Aheyenka is presented as an artist of bright individuality and an original manner of expression. He grasps the image of time through concrete human life,» thinks the author. She gives a detailed analysis of two of S. Aheyenka's films depicting the feat of the Soviet scouts in the Great Patriotic War.

Ales Rashchynski: «Music Will Never Betray...» (p. 37).
A talk with the Belarusian composer, the author of many choral compositions and arrangements of folk songs and dances, which was recorded by Tattsiana Mushynskaya. «In order to move on, the composer must hear his previous works. And earlier than 15 years after they were composed! In this country, hardly any composers, with the exception of song writers, have an opportunity to listen to themselves,» he thinks.

Yawhen Felbin. Formation of the Belarusian Jazz School (p. 40).
«At the beginning of the 20th century, jazz became an international-scale phenomenon, which could not but affect our country. On January 1, 1940, the first jazz band appeared in Belarus – the State Jazz directed by Eddi Rozner,» – in this way the author, a postgraduate student of the Institute of Modern Knowledge, begins his article on Belarusian jazz.

Palina Yanitskaya. Belarusian Icons Are Reflection of Reality (p. 42).
Completion of the article considering and analysing Belarusian icons, which was published in the previous issue. «The Belarusian icon is a remarkable, bright and original phenomenon in European art. It harmoniously unites the divine and the earthly,» states the author.

Halina Bahdanava. Tradition Returns History (p. 46).
The material published under the rubric «Folk Art» contains extracts from the round-table discussion, which was held within the framework of the international scientific and practical conference «The National Costume in Contemporary Social and Cultural Space». The author quotes the opinions of scholars of culture and art as well as museum workers.

Halina Lanewskaya. The Mystery of the Egyptian Pyramids (p. 49).
The article under the rubric «Artistic Education» dwells upon the details of the construction of pyramids. «For ancient Egyptians, pyramids were primarily the symbol of immortality. The flow of the majestic Nile did not only rhythmize the life and culture of the Egyptians. It separated the realm of the living from the realm of the dead.»

Walking Along the Fence (p. 51).
The monologue of Ryhor Sitnitsa, a well-known Belarusian graphic artist, was recorded by Iryna Kharoshyna. «Walking Along the Fence» is the title of the artist's graphic series, which depicts old fences, planks faded from time and the shadows they cast on the snow.

«The French Chords of the 17th Century – For the Belarusian Audience» (p. 53).
The notes give an account of the concert lecture «The French Art of the 17th Century», which took place at the Belarusian Academy of Music with the assistance of the French Embassy in Belarus.

Maryna Rytsarava. Claimed by Life (p. 54).
The well known Russian musicologist Maryna Rytsarava, who has lived in Israel over the past years, reviews the book by the remarkable Belarusian scholar Volha Dadziyomava «The Musical Culture of the 18th-Century Belarus: a Historical Theoretical Study». The review contains analysis of some sections of the book and assessment of the value of what the author has done for a full and detailed reconstruction of the picture of the musical life of the 18th-century Belarus.

The issue also carries the calendar of memorable dates for April 2003.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.

Падпісана ў друк 11.03.2003. Фармат 60x90 $^{1}/_{8}$. Папера афсетная. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул. -выд. арк. 8,68. Тыраж 757. Зак. 546.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Красавік 2003

1
80 гадоў з дня нараджэння **Віктара Барысавіча Папова** (1923–1981), беларускага скульптара,
70 гадоў з дня нараджэння **Віктара Пятровіча Сташчанюка**, беларускага графіка.

2
100 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Лявонцьевіча Акуліча** (1903–1972), беларускага кінааператара, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР.

3
60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мітрафанавіча Рагаўцова**, беларускага акцёра, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

4
110 гадоў з дня нараджэння **Куліковіча** (Шчаглова) **Міколы Мікалаевіча** (1893–1969), кампазітара, музыканта, музыказнаўца, этнографа, педагога, публіцыста, паэта, драматурга, тэатральнага дзеяча.

6
60 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Аляксандравіча Зданевіча**, беларускага спевака, педагога, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

7
90 гадоў з дня нараджэння **Максіміліяна Шмулевіча Гугеля** (1913–1985), беларускага графіка, афарміцеля.

8
100 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Браніслававіча Скібнеўскага** (1903–1978), рэжысёра, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Удмурцкай АССР і БССР.

10
105 гадоў з дня нараджэння **Боруха Залманавіча Янпольскага** (1898–1975), беларускага акцёра, заслужанага артыста БССР.

12
70 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Мікалаеўны Міхеевай**, беларускага скульптара,
50 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Васільевіча Грука**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

13
80 гадоў з дня нараджэння **Барыса Германавіча Скабло**, беларускага віяланчэліста, педагога, заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь.

16
75 гадоў з дня нараджэння **Алега Аркадзьевіча Сурскага**, беларускага мастацтвазнаўца, мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

18
105 гадоў з дня нараджэння **Антука Крыніцы** (сапр. Жадновіч Антон Паўлавіч) (1898–1937), беларускага акцёра,
60 гадоў з дня нараджэння **Любові Рыгораўны Румянцавай**, беларускай актрысы тэатра і кіно, заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь.

19
110 гадоў з дня нараджэння **Васіля Савіча Гарбацэвіча** (1893–1985), беларускага драматурга, заслужанага настаўніка БССР.

23
85 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Ануфрыеўны Паслядовіч** (1918–1988), беларускага графіка, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР.

24
150 гадоў з дня нараджэння **Станіслава Львовіча Пташыцкага** (1853–1933), гісторыка, архівіста, даследчыка помнікаў старажытнай пісьменнасці Беларусі, Літвы і Польшчы.

25
70 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Фёдаравіча Навіцкага** (1933–1979), беларускага жывапісца,
50 гадоў з дня нараджэння **Івана Іванавіча Данільчанкі**, беларускага скульптара.

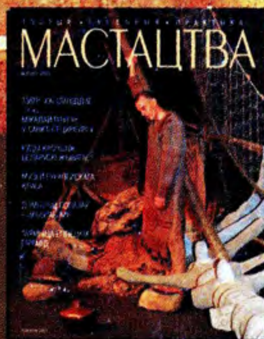
30
75 гадоў з дня нараджэння **Гурыя Іларыёнавіча Барышава** (1928–2001), беларускага тэатразнаўца, мастацтвазнаўца,
50 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Васільеўны Дзёмкінай**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

АБ'ЯВА
для чытачоў і аўтараў часопіса
Кожны месяц 40 экземпляраў «Мастацтва» будуць паступаць у магазін № 18 Белсаюздруку (ст. метро "Плошча Перамогі", тэл. 284-31-06).

ІНДЭКС 74958

Рымаш.

Сяргей Рымашэўскі. Чаша.
Алей. 2002.



ТЭОРЫЯ • ГІСТОРЫЯ • ПРАКТЫКА

МАСТАЦТВА

ISSN 0208-2551. МАСТАЦТВА. 2003. № 3. 1–56